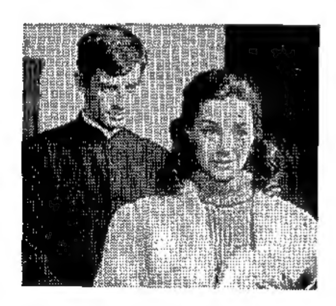
CAHIERS DU CINÉMA



124 * REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • OCTOBRE 1961 * 124

NOTRE COUVERTURE



Jean-Paul Belmondo et Emmanuelle Riva dans **LEON MORIN PRETRE** de Jean-Pierre Melville (**Rome Paris *Films***).

Ne manquez pas de prendre

Page 50 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1961 — TOME XXI — N° 124

SOMMAIRE

*

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8ᵉ) - Elysées 05-38

ENTRETIEN AVEC



Jean-Pierre Melville dans *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard.

JEAN-PIERRE MELVILLE

par Claude Beylie et Bertrand Tavernier

On vous appelle volontiers, maintenant, l' « inventeur de la Nouvelle Vague ». Mais l'importance de votre apport a été longtemps méconnue.

— Je crois qu'il est impossible de se faire connaître sans faire énormément de publicité. Les Français sont devenus cinéphiles à partir du moment où Chabrol a fait de la publicité sur son propre nom, que Truffaut a dû en faire autant à son tour (Malle avait d'ailleurs déjà commencé avant Chabrol), et qu'une espèce de politique de publicité personnelle pour les jeunes réalisateurs est devenue la façon classique de lancer les films. Pour *Le Silence de la mer,* il n'y a pas eu de publicité avant que le film ne sorte, pour la bonne raison que je l'avais tourné de façon absolument clandestine, secrète, car je n'avais pas les droits du livre, Vercors n'ayant pas voulu me les vendre, et que, d'autre part, je n'avais pas obtenu l'auto-

risation du Centre du Cinéma. Je tournais absolument en anarchiste de la pellicule ; je n'achetais pas celle-ci chez Kodak, parce qu'il fallait, encore à cette époque, posséder des « bons de déblocage » ; comme je n'en avais pas, je devais me procurer ma pellicule au marché noir, une pellicule qui était généralement voilée de vieillesse. Donc, quand est sorti *Le Silence de la mer,* on n'avait jamais entendu parler de moi.

Une autre raison au fait que je sois resté aussi longtemps « méconnu » comme vous dites, c'est que j'ai été, en 1947, 1948, 1949, terriblement contré, aussi bien par les services administratifs officiels — le Centre du Cinéma qui était alors très politisé — que par le Syndicat des Techniciens et des Producteurs. Je vais vous en donner trois exemples différents. Premièrement, à cette époque-là, Claude Jaeger, le sous-directeur chargé de la production au Centre National du Cinéma (poste actuellement tenu par Chausserie-Laprée), et qui n'a jamais caché son appartenance au Parti, était totalement inféodé au Syndicat des Techniciens dont les deux patrons, Autant-Lara et Daquin, avaient décidé d'empêcher mon film de sortir. Le soir où j'ai fait ma projection de gala à la salle Pleyel devant le Président de la République et trente-cinq ministres en activité (je crois que c'est la première fois qu'on a vu un film projeté devant trente-cinq ministres appartenant au même gouvernement), le ministre de l'Intérieur avait installé autour de la cabine de projection, un cordon d'inspecteurs de police, pour empêcher qu'il soit saisi ! Deuxièmement, deux ou trois ans plus tôt, je m'étais rendu au Syndicat des Techniciens, demander une carte d'assistant stagiaire. Je fus reçu par René Lucot et Marc Maurette qui me la refusèrent, en disant : « *Produisez un contrat et on vous la donnera.* » Je répliquai : « *On ne veut pas me signer de contrat, si je n'ai pas la carte de stagiaire, c'est un cercle vicieux !* » Et ils m'ont répondu : « *Oui, c'est un cercle vicieux.* » A partir de ce jour-là, j'ai décidé de devenir producteur, car c'était le seul moyen de faire du cinéma. Enfin, troisièmement, le Syndicat des Producteurs a été, lui aussi, contre moi : « *Qu'est-ce que c'était que ce Monsieur qui se permettait de faire un film sans avoir les vingt-cinq techniciens et ouvriers habituels derrière la caméra ? Son film était revenu beaucoup trop bon marché !* » Quelqu'un qui est devenu depuis un très bon ami à moi, et qui s'appelle André Paulvé, avait même dit un jour à M. Wibaux, programmateur de la maison Gaumont : « *Si vous sortez* Le Silence de la mer, *je ne vous donne plus jamais aucun de mes films.* »

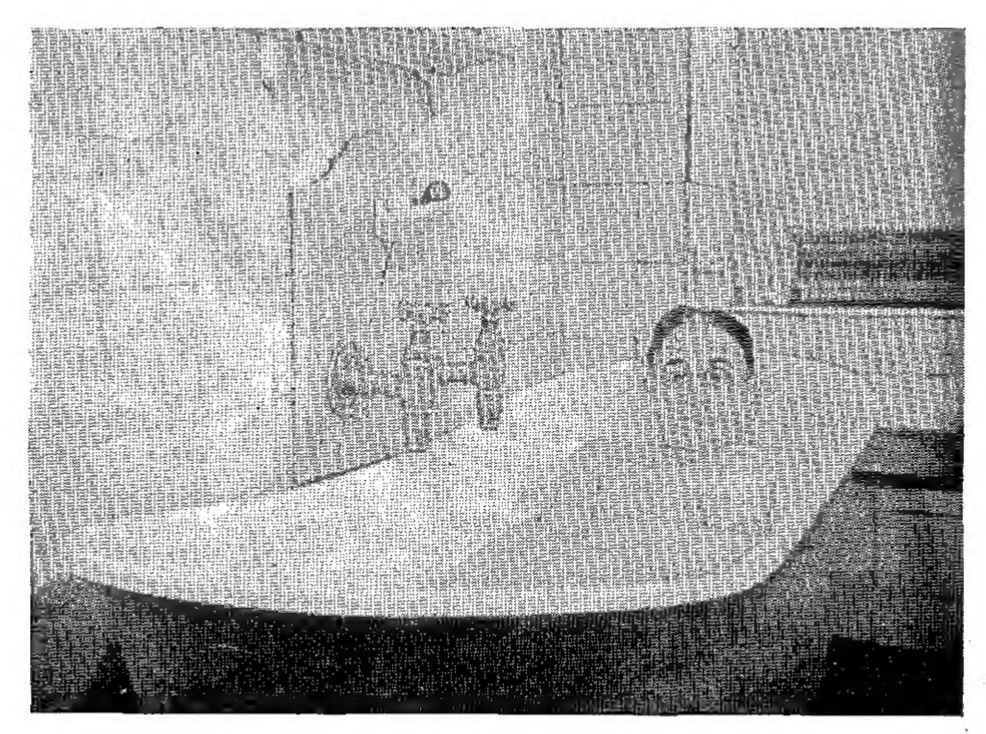
Outre le fait que la maturité du spectateur parisien n'était pas encore atteinte, il y a eu contre moi cette guerre des Anciens qui ne voulaient pas voir de nouveaux venus faire du cinéma.

Technique

— *Acceptez-vous qu'on vous dise « amateur » ?*

— Au meilleur sens du terme, oui. Mais c'est à la fois flatteur, péjoratif et dangereux. Un certain nombre de critiques continuent à dire que Melville est par trop un amateur. Or, bien entendu, je suis un amateur, parce que j'aime — oh combien ! — le cinéma, que je ne veux pas me prendre au sérieux et que je continue à penser que tout le monde doit essayer de s'exprimer par le cinéma, exactement comme tout le monde peut essayer d'écrire une nouvelle ou même un roman. Mais là où je ne suis pas un amateur, c'est quand je me crois, parmi les metteurs en scène français, le plus « technicien » de tous. J'accepterais volontiers de passer un examen avec tous mes confrères, pour savoir qui, d'entre nous, est le plus technicien. Je suis sans doute le seul à savoir me servir d'une caméra, mis à part, bien entendu, les chefs-opérateurs devenus metteurs en scène, tels qu'Agostini. En dehors de ceux-ci, je n'en connais pas qui sachent se servir d'une caméra, ou qui sachent simplement ce que c'est qu'une photographie.

Et de même pour le son. Je n'accepte qu'on me dise amateur, qu'à condition qu'on me dise en même temps technicien. N'être que metteur en scène, ça ne me suffit pas, ça ne



Beby dans *Vingt-quatre heures de la vie d'un clown* (1946).

me ravit pas. J'ai envie de tout faire ; j'adorerais tourner un film où je serais l'auteur des décors, de la musique, de la photo.

— *Vous êtes un des premiers « auteurs complets » du cinéma français.*

— Pas « un des », mais le premier.

— *Pouvez-vous nous parler du court métrage que vous avez tourné avant* Le Silence de la mer, *et que presque personne n'a vu :* Vingt-quatre heures de la vie d'un clown.

— Avant d'aimer le cinéma, j'ai aimé le cirque. De cet amour, j'avais gardé une amitié : le clown Beby qui était, à cette époque, le plus grand clown vivant et que je devais adorer, plus tard, dans un court métrage de Bresson où il était un peu le « prédicateur » de Chaplin. Il aurait pu d'ailleurs, avant guerre, et avant qu'il ne soit trop vieux, devenir un merveilleux comédien de cinéma.

Pour faire mon galop d'essai, je décidai de tourner un court métrage avec lui. Nous étions en 1947 et j'avais de la pellicule Agfa que j'avais achetée en 1942 : le voile de vieillesse, cette fois, était tenace. Il y eut un autre petit ennui. Nous tournions en muet et une sténo notait scrupuleusement tout ce que disait Beby, dans son numéro. Mais, une fois à l'auditorium, nous nous sommes aperçus qu'il ne savait pas lire, et il a fallu synchroniser mot par mot. Inutile de dire que la pellicule voilée et ce système de synchronisation n'ont pas donné d'heureux résultats. Quand vous dites que personne n'a vu le film, j'en suis ravi et j'espère que personne ne le verra jamais.

— *Et qu'est-ce qui vous a conduit à adapter* Le Silence de la mer ?

— Eh bien ! J'ai été terriblement choqué par la guerre... je l'ai faite très longtemps, j'ai marché, j'y ai cru. C'est en lisant Le *Silence de la mer,* une nuit, à Londres, sous le

bombardement que je me suis dit : « Quel beau film ! » Je n'ai pas été le seul à le penser, puisqu'un jour que je parlais de mon film, sans le nommer, au directeur de la Metro pour l'Europe (M. King, vieil Américain remarquablement intelligent), en lui disant : « *Voilà, je suis en train de tourner un film qui se passe dans une seule pièce, avec trois personnages, un vieux monsieur, sa nièce...* », à ce moment, donc, King me coupa la parole : « *O what, a wonderful picture !* » Je lui dis : « *Non Monsieur, vous ne savez pas ce que c'est, laissez-moi continuer.* — « *Si, je sais,* me répondit-il, *c'est* Le Silence de la mer. »

Je n'avais donc pas été le seul à penser que cela pouvait faire un beau film. Je ne sais pas si le film était beau, mais je crois que, pour une première tentative de cinéma intellectuel et poétique (car, disons-le, c'était bien cela que je voulais faire et le livre de Vercors s'y prêtait admirablement — comme, plus tard, le scénario de Duras a permis à Resnais de réaliser *Hiroshima,* ce film admirable), pour cette tentative de cinéma où l'action n'existe pas et où n'entrait, pour ainsi dire, rien de ce qu'on a l'habitude de voir sur l'écran, je crois que *Le Silence de la mer* était un sujet assez exceptionnel.

Ce sujet m'avait tellement plu que j'avais empêché le Comité de la France Libre de Londres d'autoriser Jouvet à le tourner en Amérique du Sud. On était sur le point de donner cette autorisation, mais on ne savait pas qui était Vercors. C'est moi qui ai conseillé d'attendre la fin de la guerre, pour savoir qui c'était. En réalité, c'est parce que, le film, je voulais le faire, moi.

— *N'y a-t-il pas un film américain dont le sujet est voisin ?*

— Si. C'est un film d'Irving Pichel, tiré d'un livre de Steinbeck, *The Moon is down.* Il est certain qu'on pourrait raconter *Le Silence de la mer* et *The Moon is down* un petit peu de la même façon, si on voulait le faire en une phrase. Il y a beaucoup de choses qui me faisaient envie dans ce film et que j'aurais aimé mettre dans le mien, si j'avais eu de l'argent.

Mais je ne voulais pas faire du tout un film d'action et de mouvement. Je voulais essayer, et je crois que c'est la première fois qu'on le faisait pour un grand film, de faire un film où tout était intérieur. Je me souviens que Pierre Braunberger et moi avons présenté *Le Silence de la mer* à Gide. Braunberger a dit : « *Maître, que pensez-vous de ce film ?* » et Gide a répondu de sa petite voix : « *Je trouve que cette jeune fille était une imbécile, elle mériterait des claques.* »

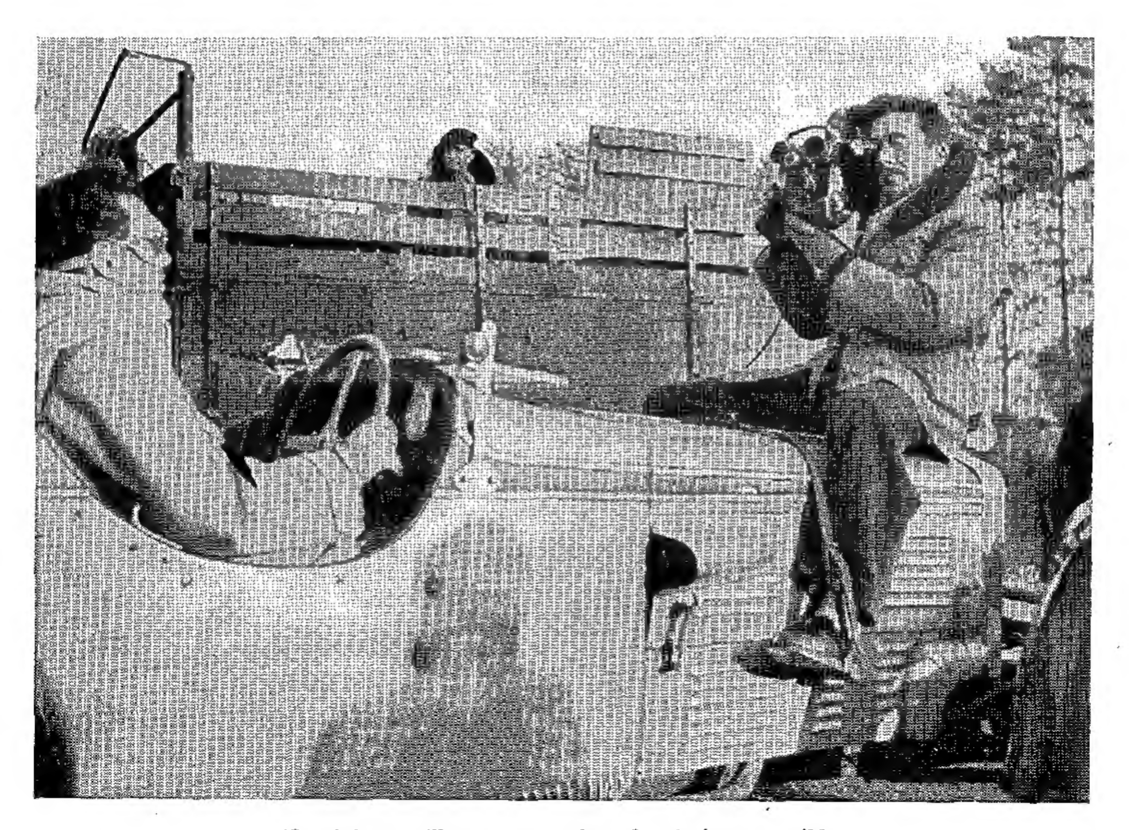
— *Le décor extérieur renforce ce sentiment d'intériorité : la neige, par exemple.*

— Oui, les scènes de neige, je les avais déjà tournées sans neige. Un jour, la neige est tombée et j'ai dit à Decae : « *On recommence tout.* » J'ai pensé que ce serait tellement plus joli ! Le contraste des saisons serait ainsi mieux marqué. Mais je n'ai pas, quand j'ai voulu cette neige, pensé qu'elle pouvait ajouter de l'intériorité : c'est involontaire.

Decae

— *Vous êtes un des premiers à avoir cru au talent d'Henri Decae ?*

— Non, je ne suis pas l'un des premiers, je suis le premier. Mais il y a, dans *Le Silence,* deux ou trois scènes qui ne sont pas de Decae. J'avais essayé plusieurs opérateurs, je les usais. Le premier était Luc Miro. Au bout de trois jours, je me suis pratiquement battu avec lui. Il m'a dit : « *Je sors de l'Ecole de Vaugirard, et je ne veux pas faire de la merde.* » Je lui ai dit : « *Puisque je paye, quelle importance pour toi de faire de la merde ?* » Il a finalement tourné un très beau plan, sur mes seules indications, dont il parle chaque fois qu'il veut se faire engager. C'est le plan où Vernon s'habille dans sa chambre à la fin, arrange son col devant la glace, pousse les volets — et le soleil pénètre dans la chambre — va devant la glace : on frappe à la porte, etc. Ensuite j'ai eu Villard (qui est devenu l'un des cadreurs préférés de Decae, avant d'être le chef opérateur de *La Main chaude*). Je ne m'entendais pas non plus avec lui, car il était prisonnier de ce qu'il avait appris et ne

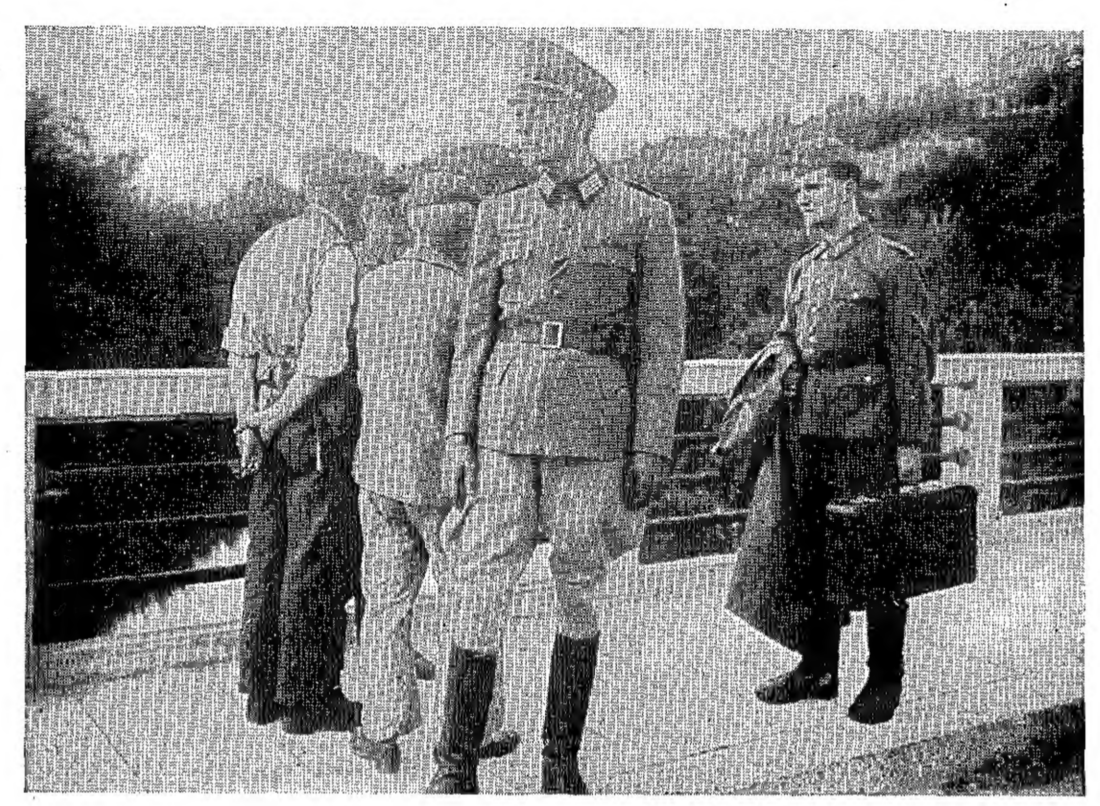


Henri Decae filmant une scène des *Enfants terribles.*

savait travailler qu'à la cellule. Je ne peux pas m'entendre avec un opérateur qui se sert d'une cellule. A partir du moment où il me dit : « *Ce n'est pas possible, regarde la cellule !* », à partir de ce moment-là, je sais que je ne peux plus travailler avec lui, car l'on doit travailler sans cellule, et toujours en dessous de la cellule : c'était mon principe, et c'était à cette époque, également, le principe de Decae.

Et puis, un de mes amis m'a envoyé Decae : il était alors chez Jean Mineur; il faisait des films en noir et blanc à la foire de Lyon, etc. Il m'a montré des choses qu'il avait faites, qui étaient du bon cinéma de documentariste, d'actualiste, mais le garçon m'a beaucoup plu et je me suis dit : Voilà un type avec qui je vais sûrement très bien m'entendre. Et je ne m'étais pas trompé, puisque je me suis tellement bien entendu avec lui que cela dure depuis quatorze ans. Decae était pauvre comme moi, puisqu'il n'avait pas de cellule. Mes audaces ne l'effrayaient pas. Au contraire, c'est quelquefois lui qui en avait.

Et ce fut une entente définitive : jusqu'à la mort, ce sera comme ça. Je peux trouver aussi bien, il est certain que je ne peux pas trouver mieux que Decae. Je m'entends aussi très bien avec Hayer, car, comme Decae, il a toutes les audaces. Je ne peux m'entendre en vérité qu'avec un opérateur qui sait qu'on peut tout faire. A partir du moment où on sait qu'il va y avoir quelque chose sur la pellicule, il faut oser. Alors que la majorité des opérateurs veulent le maximum de lumière et diaphragmer au maximum, Decae, au contraire, laisse ouvert et éclaire peu. Il est certain que le noir et le blanc ne s'obtiennent que s'il y a des choses qui sont peu éclairées ou pas éclairées du tout. Revoyez *Le Silence*



Howard Vernon dans *Le Silence de la mer* (1947).

de la mer et vous vous apercevrez qu'il y a du noir, ce qui plongeait d'ailleurs mon laboratoire dans de grandes difficultés. Ils étaient effrayés, car à cette époque-là, on n'avait jamais fait du noir en France, on faisait toujours du gris, qui s'approchait du blanc ou du noir. Du noir *et* du blanc c'était défendu, on n'avait pas le droit. Tandis que Decae et moi avions beaucoup d'admiration pour la photo américaine, et nous voulions faire de la photo américaine.

— *Le souvenir que nous gardons du* Silence de la mer *et d'ailleurs celui d'un film en couleurs, et ces couleurs sont le noir et le blanc, comme dans presque tous vos films, sauf peut-être dans* Bob, *qui joue sur des nuances de gris, mais de gris extrêmement perlé.*

— Il y a aussi beaucoup de noir...

Le noir et le blanc

— *De nuit oui, mais les premières images du film sont des images grises, indécises.*

— Dans « Cinéma 60 », il y a un an environ, on portait au compte de Decae ce goût de la grisaille, du petit matin, etc. Ce n'est pas vrai, je le revendique entièrement, c'est tout simplement parce que je suis un homme de la nuit et un homme du matin, enfin du petit matin avant d'aller me coucher. Pas Henri, c'est un garçon beaucoup mieux réglé que moi et qui rentre tôt chez lui, tandis que moi je commence à vivre vers onze heures

du soir. Avant de tomber malade je me couchais toujours vers cinq ou six heures du matin. Le petit jour de Pigalle, c'était le moment où je prenais mon petit déjeuner avant d'aller me coucher. C'est exactement comme le petit jour de Manhattan.

— *Pour en revenir au* Silence de la mer, *on a beaucoup critiqué, à l'époque, le grimage de Jean-Marie Robain et le fait que ce soit un acteur jeune qui joue un vieillard.*

— Il y a une chose très amusante : c'est qu'à l'époque où j'ai tourné *Le Silence,* Jean-Marie Robain était exactement le même que maintenant. Il n'a pas vieilli d'une ride; mais il en était déjà bourré. La pellicule, je vous l'ai dit tout à l'heure, avait été achetée n'importe où, ce qui fait que, quelquefois, une photo que l'on avait extrêmement « piquée », ne l'était pas, à cause de ce voile de vieillesse qui donnait une granulation. Si nous nous étions servi d'une émulsion comme la « 36 » de maintenant, je n'aurais pas maquillé Jean-Marie, car il était ridé; mais, avec son maquillage, il y avait sur son visage un petit côté Max Factor désagréable; c'est à partir de ce moment que j'ai décidé que les comédiens ne se maquilleraient plus ou presque plus. Pour *Les Enfants terribles* ils furent encore maquillés, mais dans la première partie seulement. Dans *Quand tu liras cette lettre,* ils ne le furent pas du tout.

— *La fiancée de Howard Vernon, Ami Aaroë, arrache les pattes d'une mouche dans la seule scène très ensoleillée de votre film, je crois.*

— Oui, j'avais déjà tourné cette scène-là deux fois (dont une photographiée par Pontoiseau) avec deux actrices différentes, sans obtenir de résultat probant, lorsqu'un jour j'ai vu *Après le crépuscule vient la nuit* de Rune Hagberg. (Je ne sais pas si vous connaissez ce film ou ce cinéaste, qui est un très grand cinéaste méconnu.) J'ai demandé à Hagberg de me prêter sa femme pour tourner cette scène. Elle était suédoise, mais elle pouvait très bien faire, aussi, une jeune Brigitte Helm. J'ai effectivement voulu du soleil, et donner le sentiment de la paix en Allemagne, avant la guerre.

Cocteau

— *Est-ce la même admiration que vous portiez à Vercors qui vous a amené à adapter Cocteau.*

— Pas du tout. J'ai toujours adoré *Les Enfants terribles* qui a été l'un des livres préférés de mon adolescence, mais j'avoue que je n'aurais pas eu l'idée d'en faire un film. Mais le lendemain du jour où Cocteau a vu *Le Silence de la mer,* il m'a téléphoné. Il m'a invité à déjeuner, chose rare chez lui, croyez-moi, et il m'a dit : « *Je veux absolument que tu fasses* Les Enfants terribles. » Je me suis dit : c'est sûrement très bon que je le fasse, je vais le faire. Et, effectivement, je crois que je l'aurais fait un jour ou l'autre, mais pas à ce moment-là. J'avais envie de tourner quelque chose de différent après *Le Silence de la mer,* mais non une adaptation littéraire : le fait d'avoir été choisi par Cocteau m'a sans doute un peu flatté, et je me suis laissé embarquer très vite dans cette histoire. Maintenant, je me sentirais capable de faire *Les Enfants terribles,* et même de le refaire. J'ai déjà souvent pensé qu'il serait amusant que je le refasse comme je l'aurais voulu la première fois, car il y a quand même beaucoup de choses dans *Les Enfants terribles* que je n'aime plus, et que je n'aurais pas faites sans Cocteau.

— *Quelle est la part de Cocteau dans le film?*

— Il n'y a pas de part de Cocteau dans *Les Enfants terribles,* sauf deux choses. Mon contrat exigeait, ce qui est assez unique d'ailleurs dans les cessions de droits, que le rôle de Paul serait tenu par Edouard Dermithe. Dermithe, c'est la part éminemment importante et funeste de Cocteau de m'avoir imposé ce garçon charmant, vraiment très gentil, qui par ailleurs a un talent de peintre incontestable, mais j'aurais tellement mieux aimé que Cocteau me donnât un tableau de Dermithe, plutôt que de me l'imposer comme interprète.



Edouard Dermithe et Jacques Bernard dans *Les Enfants terribles* (1949).

— *Qui auriez-vous vu ?*

— A l'époque je voulais prendre un garçon, Michel Lesage, qui ressemblait à Nicole Stéphane et avait un petit peu le côté à la fois malsain et maladif du Paul du livre et pas du tout le côté colosse de notre ami Dermithe. L'autre grande part de Cocteau dans *Les Enfants terribles,* c'est qu'il m'a suffisamment influencé avant le film pour me faire abandonner l'idée de le tourner dans les années 25, les *roaring-twenties,* qui sont pour moi des années merveilleuses, à peine croyables. Quand je pense maintenant à ce qu'elles ont été, je crois que j'ai rêvé. Et comme je les aime, j'ai pensé : voilà l'occasion merveilleuse de les montrer, je vais faire un film en 1925 ! Mais Cocteau m'a dit : « *Je t'en prie, ne fais pas ça,* « *Bébé* » *est mort, sans* « *Bébé* » *il n'est plus possible de faire des décors ni des costumes* 1925. *Je t'en supplie, ne fais pas çà en* 1925. » Il me l'a tellement dit qu'à la fin j'y ai renoncé, et ça déséquilibre terriblement le film, parce que, dans le roman, lorsqu'on est enfermé dans cette chambre, on se sent en 1925, il n'y a pas de pick-up, il n'y a même pas de phonographe, car les enfants n'avaient pas de phonographe en 1925, il n'y a rien de ce que les jeunes avaient en 1950. C'est vraiment un livre 1925, et il aurait fallu le laisser en 1925. D'ailleurs, dans mon adaptation, il y avait un concours de charleston au casino, concours qu'Elisabeth remportait. En dehors de ça, rien. Cocteau, car j'étais très méchant à cette époque-là, n'a jamais eu le droit de me dire quoi que ce soit pendant le film. N'oubliez pas que j'en étais le seul producteur.

— *La valeur du film est pourtant un peu dans son anachronisme. La chambre n'est ni de* 1925, *ni de* 1950, *elle est intemporelle.*

— Comme celle des *Dames du Bois de Boulogne.*

— *Précisément, comme* Les Dames du Bois de Boulogne. *On peut les rapprocher, non pas à cause de Cocteau...*

— Si, à cause de Cocteau, tout de même ; à cause du langage, du dialogue. Si, c'est très important, pas question de nier l'énorme importance du texte de Cocteau, qui est admirable, et de sa voix que j'adore. Le voix de Cocteau et l'interprétation de Nicole Stéphane me font accepter encore le film ; mais je dois dire qu'en dehors de ces deux points je ne le supporte plus — mis à part, aussi, la photo de Decae, malheureusement gâchée par le laboratoire, qui se refusait absolument à faire du noir et du blanc, qui ne voulait que faire du gris, ce qui fait que mon film a été en partie saboté.

— *Mais la dernière image est tout de même d'un noir infernal et absolu : l'écroulement des paravents.*

— Oui, à ce moment-là, nous avions enfin réussi à expliquer à M. Donsimoni ce que nous entendions par noir et blanc. Il me disait : « *Que voulez-vous, je suis depuis trente-cinq ans chef de laboratoire, et c'est la première fois qu'on me demande un travail pareil!* » Quant à la musique, eh bien ! elle est de mon choix absolu. Cocteau avait voulu que je la confie à deux jeunes pianistes américains de passage à Paris, et il m'a dit : « *Tu comprends, nous allons essayer de faire une musique dans le style Wiener et Doucet, c'est les années* 25. » Il me les a fait entendre : c'étaient des pianistes honnêtes, mais sans génie. Je voulais quelque chose de beaucoup plus grave, plus tragique, et qui, je pense, a ennobli le film dans les scènes de la grande pièce dallée. Il est difficile maintenant de l'imaginer sans cette musique. Bien entendu, Cocteau a été très content d'elle, une fois qu'elle a été enregistrée.

« Bla-bla-bla »

— *Nous ne méconnaissons pas les défauts de* Quand tu liras cette lettre, *imputables en partie au scénario de Jacques Deval.*

— Quand on lit le scénario, on s'aperçoit qu'il est remarquable, il est tellement bien écrit par Deval qu'on se dit que c'est le Bon Dieu qui a écrit ça, et on ne pense pas du tout à modifier quoi que ce soit. Mais sur l'écran, tout change : « Quoi ! Deux accidents mortels, un accident presque mortel, un autre accident mortel, un viol ! » On s'aperçoit que c'est le pire des mélos. Et Deval avec qui je suis toujours très ami était entièrement d'accord avec moi pour reconnaître que son scénario, sur le plan construction et dramaturgie, ne valait pas tripette, quoique, dans le détail, il soit parfaitement écrit. Mais il est certain que le film a déplu souverainement à cause du scénario, et Truffaut me disait l'autre jour : « *Je déteste ce film à cause du mélange de sexe et de religieuses.* » Quand on prend une bonne sœur et qu'on ajoute une histoire d'amour, c'est toujours un peu scabreux. J'en ai coupé une demi-heure, et bien entendu dans les scènes que je préférais, mais que les producteurs n'auraient jamais acceptées, à cause de leur gratuité, car c'est l'un des deux films dont je ne sois pas le producteur. La fin, en outre, a été changée. De toutes mes œuvres, c'est la plus formelle : je n'y aime que l'interprétation de Philippe Lemaire et de Juliette Greco.

Deval avait été très loin dans son scénario original. Par exemple, dans l'action parallèle au viol d'Irène Galter par Philippe Lemaire, Juliette rangeait des choses dans le magasin, et, au moment précis où Irène se faisait déflorer par Philippe Lemaire, elle se coupait la main avec une boule de verre qu'elle cassait, et sa main saignait. Ou bien, quand Juliette Greco prenait le train, à la fin, à la gare de Cannes, elle se cognait dans une chaise à roulettes, une chaise de paralytique dans laquelle était Mme Yvonne Sanson qui montait dans le même train, scène que j'ai retirée, aussi, et il y en avait d'autres.

— *Vous êtes-vous senti gêné par le fait de n'être pas producteur, cette fois-là ?*

— J'ai été gêné, mais non par cela. Mon producteur, qui est mort d'ailleurs — paix à son âme — avait tout d'un brave homme. Ce Dubois était, à l'époque, président de la J.A.D. qui, depuis... Il ne comprenait rien au cinéma et ne s'est jamais occupé du film. C'est dire que, si, maintenant, j'avais la malhonnêteté de prétendre que le producteur m'avait imposé quoi que ce soit, je serais le pire des menteurs. Il m'a dit : « *Mon petit lapin, faites ce que vous voulez.* » D'ailleurs toute l'affaire avait été construite par moi. J'avais apporté le scénario de Deval dont j'avais les droits, j'avais apporté le coproducteur italien avec vingt et un millions sonnants et trébuchants, j'avais apporté le distributeur, Tenoudji, j'avais absolument tout fait comme si j'étais le producteur. Si je n'ai pas été le producteur, c'est que je voulais acheter, rue Jenner, le local où j'ai aménagé mes studios, que ce local était libre et qu'il fallait le prendre tout de suite, avec deux millions, que je n'avais pas. Le seul moyen pour moi de les avoir dans quarante-huit heures, c'était de signer sur-le-champ un film comme metteur en scène.

Un jour, j'ai dit à Monsieur Dubois : « *Voilà quatre semaines que je tourne, vous n'êtes jamais venu au studio.* » Et le soir il est arrivé tout content aux rushes, en disant : « *Voyez, mon petit lapin, je suis venu pour vous faire plaisir.* » Tout à coup, à la projection, il s'est écrié : « *Martini ? Qu'est-ce que c'est que ce cendrier marqué Martini ? C'est pas possible, mon petit lapin, c'est pas possible, j'ai un contrat avec Cinzano.* »

— *Les acteurs italiens vous ont-ils été imposés ?*

— Yvonne Sanson et Irène Galter m'ont été proposées par le coproducteur italien, et je les ai acceptées, car j'avais vu Irène Galter dans *Onze Heures sonnaient*, et Yvonne Sanson, qui était très belle, dans *Le Manteau*, de Lattuada. D'ailleurs, je ne regrette pas Irène Galter, que j'ai fait très mal doubler, mais qui est une comédienne exquise, très intelligente. Bien qu'elle ne parlât pas la même langue que moi, elle comprenait admirablement tout ce que je lui demandais. Yvonne Sanson c'est autre chose, ce n'est pas croyable, c'est monstrueux. Il fallait que je me batte avec elle pour qu'elle dise un texte qu'on puisse faire doubler ultérieurement. Parce qu'autrement on n'entendait qu'une série de sons inaudibles, et j'ai su un jour que c'était du turc. C'est un personnage étrange qu'Yvonne Sanson. D'ailleurs, à la fin du tournage, dans une scène avec Philippe Lemaire, dans l'impossibilité de lui faire dire un texte cohérent, excédé, je lui ai dit : « *Madame, faites bla-bla-bla.* » Et Philippe Lemaire a joué toute une scène avec une personne disant « *bla-bla-bla* ».

Bob

— *La tragédie en chambre, qu'on trouvait dans vos premiers films, va disparaître dans* Bob le Flambeur, *au profit du décor extérieur.*

— Quand, en 1950, j'écrivis *Bob*, je voulais faire une peinture aussi exacte que possible du « milieu » français, un documentaire sur le « milieu ». Non point tant le *hold up* que la préparation d'un coup dans le « milieu ». Je dois dire qu'*Asphalt Jungle* m'en a complètement détourné et j'ai fait un film gai. Bien sûr, j'y ai peint le « milieu », mais avec mes souvenirs de 1935. Ce n'est plus le « milieu » actuel. Bob dit : « *Le milieu n'est plus ce qu'il était ; c'est pourriture et compagnie maintenant.* » C'est une phrase écrite par Le Breton sur une phrase écrite par moi, auparavant, sous une autre forme, et c'est exactement ce que je pense et ce que pensent tous les truands qui se trouvent dépassés par des gens comme Georges Rapin, qui pullulent, tandis que, des Bob le Flambeur, on n'en trouve plus.

— *Il y a un côté très nostalgique dans* Bob.



Jean-Pierre Melville et Juliette Gréco pendant le tournage de *Quand tu liras cette lettre* (1952).

— Oui, mais il n'en est pas moins un film gai. Pour moi c'est un film drôle, et qui s'achève d'ailleurs sur une pirouette.

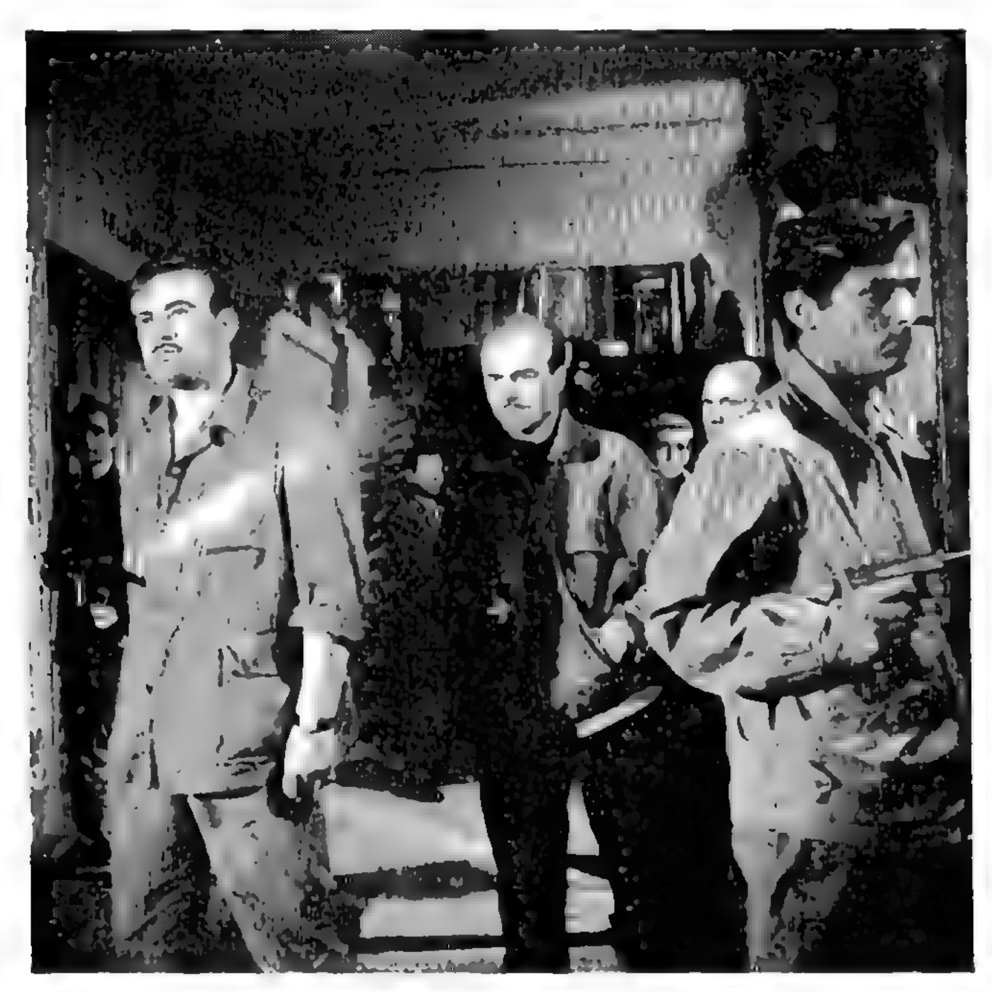
— *La fin est pourtant très dramatique.*

— Je ne pouvais pas laisser les gens sur l'impression de la mort de Paulo. Mon propos n'était pas de faire un film triste : ç'aurait été un mélodrame.

— *Comment avez-vous été conduit à choisir Roger Duchesne pour interprète ?*

— Roger, qui n'a pas du tout la mentalité de mon Bob, est quand même un truand. Après avoir été un comédien, il était devenu truand, il est d'ailleurs assez intelligent pour ne pas s'en cacher, et je me suis dit que ce beau garçon de cinquante ans était, en fin de compte, assez proche physiquement du personnage que j'avais rêvé et je vous avoue que je n'ai aucun regret de l'avoir choisi. Je l'aime beaucoup, il est touchant, il est pathétique : quand par exemple, après une partie de cartes nocturne, il va au « Balto » jouer au P.M.U.. et qu'on le retrouve entrant dans son atelier, où il découvre Anne couchée avec Paulo. J'aime ce visage de vieux beau garçon fatigué. Ou encore lorsqu'il se regarde dans la glace, une glace déteinte, une glace piquée, et qu'on a l'impression d'une petite vérole sur son visage. Il dit : « *Une belle gueule de voyou.* » Il se contemple avec beaucoup de sévérité.

— *Et Isabelle Corey ?*



Bob le Flambeur (1955).

— Eh bien Isabelle Corey...

— *Qui a mal tourné d'ailleurs depuis...*

— Mon Dieu oui, la malheureuse, je le regrette bien. Pourtant, Isabelle Corey était une créature dont on aurait sûrement pu faire autant que de Brigitte Bardot. D'ailleurs, Vadim et Raoul Lévy ne s'y étaient pas trompés, qui l'ont prise pour jouer un second rôle dans *Et Dieu créa la femme*. Mais ils l'ont fait doubler par une autre, en disant qu'elle était incapable de jouer, et l'ont ainsi littéralement sciée en France.

Moi, je continue à préférer Corey à Bardot. Je suis sûr que j'avais trouvé en Corey un personnage exceptionnel. Mais, si elle a mal tourné et si elle a disparu, la faute m'en incombe à moi seul, car je l'ai absolument abandonnée. J'avais un contrat avec elle, que j'ai complètement laissé tomber. C'est ou ma nonchalance, ou mon désir de recommencer quelque chose d'autre avec des comédiens différents, qui a fait que j'ai abandonné Corey. D'ailleurs la dernière fois que je l'ai vue, elle était venue se plaindre et pleurer en me



Roger Duchesne et Roger Garet dans *Bob le Flambeur.*

disant : « *Vous ne vous occupez jamais de moi, jamais vous ne me sortez.* » J'aurais dû m'occuper d'elle.

— *Est-ce que, dans* Deux hommes dans Manhattan, *le personnage de Gloria ne rappelle pas un peu ce personnage de femme désenchantée ?*

— Non, il est servilement copié sur le modèle.

— *Ah bon ! Parce qu'il fait penser au personnage de Marilyn dans* Asphalt Jungle.

— L'équivalent de Gloria, que j'ai connu à New York, est tellement ça que c'est extraordinaire. Et on s'aperçoit, alors, que les Marilyn, les Mansfield, les Barbara Nichols sont une seule et même femme, c'est-à-dire la femme rêvée par les Américains. Ma Gloria n'a pas assez de poitrine pour être la femme idéale pour les Américains, car, quand ils ferment les yeux pour penser à la femme idéale, « c'est une femme qui a une paire de fesses sur la poitrine ». Ils ne pensent qu'à ça, c'est stupéfiant. C'est la nostalgie de la nourrice, etc. C'est l'obsession mammaire...

— Encore un mot sur Bob. *Vous avez tenu à dire le commentaire. Est-ce que c'était très important pour vous d'être présent dans le film par la voix ?*

— Oui, c'était un peu un témoignage que je voulais apporter.

— Autobiographique ?

— Non, pas autobiographique, parce que je ne suis pas joueur, et que je ne m'identifie pas du tout à Bob. Mais, disons, dans la mesure où j'ai pu être le témoin d'une certaine époque, à Montmartre (c'était un peu le gars qui disait : « *Je vais vous raconter une histoire que j'ai connue...* »). Bien entendu, je n'ai pas connu l'histoire de Bob, puisque je l'ai inventée, mais j'ai connu le Montmartre que je raconte.

Et puis j'ai toujours aimé la voix off et le récitant au cinéma. La première fois que j'ai vu un film avec un commentaire off c'était, bien entendu, *Le Roman d'un tricheur* — j'ai trouvé que c'était là un moyen extraordinaire d'expression cinématographique. Dans *le Silence de la mer,* c'est l'oncle, c'est Robain, qui commente l'action, tout le long du film. Il ne faut pas en abuser, mais j'aime beaucoup ça.

— Bresson, lui aussi, joue énormément là-dessus.

— Oui. Il a été un moment donné, sur le point de ne pas mettre de commentaire au *Journal d'un curé de campagne,* parce qu'il trouvait que ça ressemblait au *Silence de la mer !* Je me souviens d'un film de John Ford, *Quelle était verte ma vallée* : la tristesse et l'atmosphère très particulière étaient rendues par la voix d'un homme mûr qui racontait l'histoire, alors qu'on ne voyait qu'un petit garçon tout le long du film.

— Le commentaire de Bob *était-il de vous, ou de Le Breton ?*

— Entièrement de moi.

— Quelle est la part de Le Breton dans les dialogues ?

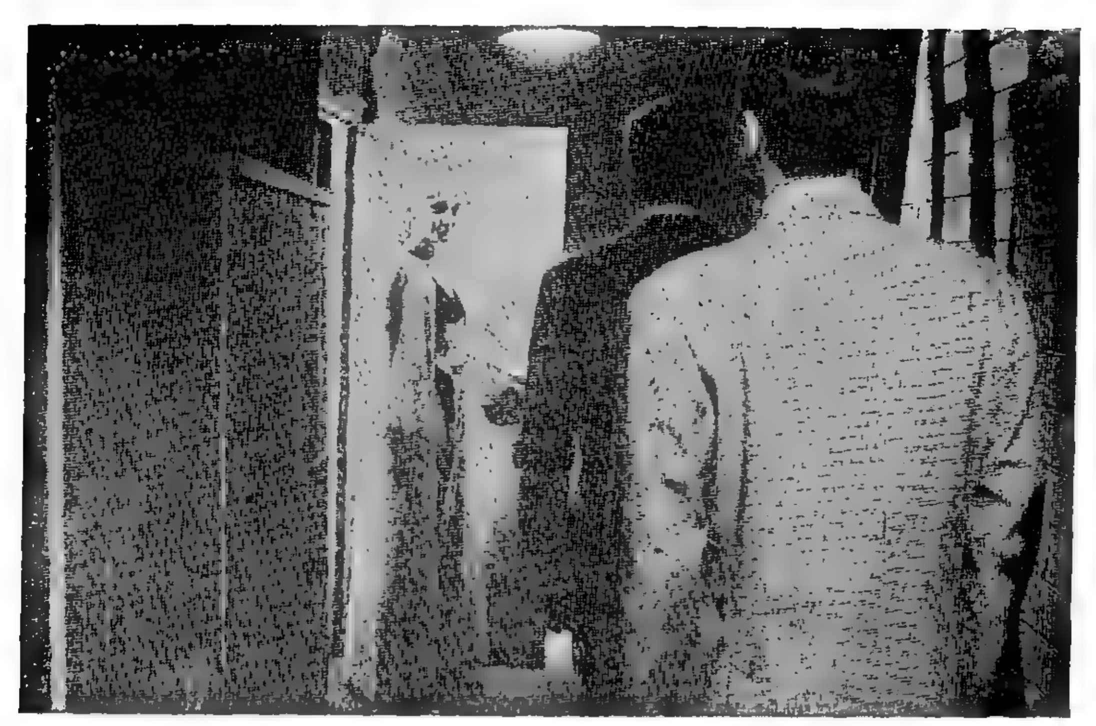
— Il a refait les dialogues que j'avais faits. Je le payais pour écrire une adaptation. A cette époque-là, après le *Rififi* et après *La Chnouf,* Auguste Le Breton était une vedette. Mais je ne voulais pas seulement son nom au générique : je voulais aussi qu'il travaille. Il a commencé à me donner une première version où il avait simplement changé les mots. Il modifiait les phrases, mais il n'apportait absolument rien de nouveau dans la construction, ni même dans le dialogue. Je lui ai demandé de s'atteler un peu plus vivement à la construction du film, et il apporté quelques modifications dans la structure. Par exemple, une partie du personnage de Paulo, dans sa forme comique, lui est due, alors que, dans ma version, Bob était beaucoup plus comique que Paulo. Dans la version d'Auguste, Bob a perdu tout son côté de bonne humeur constante que je lui avais donné.

Amérique

— Est-ce que Deux Hommes dans Manhattan *représente pour vous un aboutissement ?*

— Non, pas du tout. *Deux Hommes dans Manhattan,* film, n'est pas du tout ce que j'avais écrit, quand j'ai eu l'idée de cette histoire. D'abord, cela ne se passait pas du tout aux U.S.A., ça se passait à Paris. A aucun moment je n'ai considéré que *Deux Hommes dans Manhattan* pourrait un jour être mis à mon actif, comme film réussi. D'ailleurs, *je n'ai encore jamais réussi aucun film.*

Je n'aime pas *Deux Hommes dans Manhattan,* parce que mon propos initial était de faire le portrait d'un homme mort à travers quatre femmes qui l'ont connu dans des circonstances différentes, alors que cet homme composait un personnage différent en face de chacune d'elles.



Deux hommes dans Manhattan (1958).

— *Un peu* Citizen Kane ?

— Ah non, pas du tout. Kane était toujours le même pour tout le monde.

— *Pirandello ?*

— Oui, c'est Pirandello. Ce n'est absolument pas Kane. La seule chose qu'on ne connaissait pas de Kane, c'est le mot qu'il a prononcé quand il est mort.

— *Dans sa version actuelle, le film est devenu un documentaire sur New York.*

— Mais pas encore assez documentaire. Je pense que mon film a un peu « le cul entre deux chaises », parce qu'il n'est pas tout à fait assez documentaire pour être un vrai documentaire intéressant, et que, pour un film de fiction, il garde trop de documentaire. Je voudrais, dans mon prochain film aux U.S.A., faire quelque chose de beaucoup plus documentaire, parce que ce sera de jour et qu'on voit beaucoup plus New York de jour. J'adore New York. Si on me disait : « Voilà, Melville, cinquante contrats, cinquante films à faire sur New York, je dirais : D'accord. »

— *Ce sera donc quelque chose comme* L'Amérique insolite ?

— Sûrement pas, étant donné qu'il n'y a rien de vrai dans *L'Amérique insolite* de François Reichenbach : c'est l'Amérique inventée par François Reichenbach. L'Amérique putain et commerciale, qu'il a pensé être celle qui intéresserait les Français. Reichenbach est un monsieur qui n'a aucune espèce de sincérité. C'est un personnage malin et intelligent, astucieux, roublard. Je filmerai la vérité, alors que Reichenbach a cherché justement les choses qui ne sont pas l'Amérique. Le « Congrès des Jumeaux » n'est absolument pas américain, çà existe en Allemagne, ça existe en Espagne, ça existe en Chine, ce n'est pas spécifique-

ment américain. La glace que l'on fabrique pour un gosse dans un drugstore est une fausse glace, qui n'existe pas aux U.S.A. Si je me paye, un jour, le luxe de faire une heure et demie de vrai documentaire, sans aucune fiction, sur les U.S.A., vous verrez que ça n'aura aucun rapport avec le film de Reichenbach parce que je montrerai la véritable Amérique, et *non pas* l'Amérique extraordinaire. Mais, cela dit, *L'Amérique insolite* est un chef-d'œuvre.

Mon script, donc, avait été écrit pour être tourné seulement en France. Mais mon personnage haut placé, ministre ou diplomate ne pouvait, en aucun cas, être un membre du ministère Debré, ou même, avant Debré, un membre du ministère de Gaulle, quand de Gaulle était Premier ministre. Il n'était pas question de montrer un ministre ou un grand commis mourant chez sa maîtresse, sous le règne de Charles le Grand. Il fallait transposer, et comme, depuis des années, j'avais l'intention de tourner un film en Amérique, j'ai pensé que c'était le moment de me servir du cadre de l'O.N.U., d'autant que la chose était arrivée quelque temps auparavant, justement à un diplomate français, en Italie.

— *Les plans filmés à l'O.N.U. sont des plans documentaires ?*

— Oui des stock-shots d'actualité, mais pas de l'O.N.U., qui s'est refusée à m'en donner. Il a fallu que je les prenne dans les maisons d'actualité, et non pas dans une cinémathèque de l'O.N.U.

— *Et le petit Chinois qui vient à la tribune ?*

— Je l'ai choisi délibérément.

— *N'y a-t-il pas une reprise des thèmes et du style de* Bob Le Flambeur, *ne serait-ce que dans le personnage de Moreau ?*

— Il y a des endroits où Bob est Moreau, mais il y a des endroits où Bob est Delmas également. Quand Delmas se réveille avec la gueule de bois, c'est Bob. Delmas se réveille à cinq heures du soir, comme Bob...

Moreau et Delmas

— *La critique a généralement conclu que le personnage antipathique était Delmas et le personnage noble Moreau.*

— Pas du tout, Moreau est un personnage odieux qui a peur de perdre sa place, qui n'ose rien faire, qui pousse Delmas en somme à brutaliser J. Nelson à l'hôpital, mais qui n'en veut rien savoir et qui reste dans le couloir. Qui n'ose prendre aucune initiative. Pour ne pas perdre sa place et pour faire rendre les photos à Delmas, il ira jusqu'à enlever sa veste et, par la force, obliger Delmas à les rendre, mais uniquement parce qu'il est à côté de son patron. Mais les gens ne s'en aperçoivent absolument pas, pour eux Moreau est un brave homme. Il est, en réalité, dix fois plus cynique que Delmas. Quand il dit à Anne, dans la voiture : « *Dans le fond il avait raison, ça valait vraiment des milliers de dollars* », il le pense et il a des regrets. Mais il essaye de sauver son personnage.

— *On pénètre dans l'appartement de Delmas avec intérêt et jamais dans celui de Moreau. Comment imaginez-vous l'appartement de Moreau et sa vie privée en dehors de son métier ?*

— Puisque ce personnage est tellement peu perceptible, je n'ai pas voulu le montrer (c'est peut-être une erreur) pour lui laisser encore plus d'ambiguïté. Qu'est-ce qu'il est ? On n'en sait rien. A quoi marche-t-il ? On n'en sait rien. Est-ce qu'il vit seul, est-ce qu'il vit avec une femme plus âgée que lui, est-ce qu'il est pédéraste ? On ne sait rien de Moreau.

— *Pourquoi avez-vous interprété ce rôle ?*

— C'est un personnage très différent de moi. Je suis absolument à l'opposé de ce que peut être Moreau, et ça m'amusait de faire une composition. Moreau au cinéma, ce n'est à aucun moment Melville dans la vie. Mais il y a autre chose, un complexe rentré. En vérité, j'aurais voulu être journaliste, j'aurais adoré faire ce métier que je n'ai jamais fait, ce

rôle me permettait de jouer le journaliste une fois, mais ce n'était pas un rôle pour moi, pas du tout.

— *On pourrait parler de Melville acteur, de cette manière de ne pas apparaître tout de suite de face.*

— Je ne voulais pas qu'on vit Moreau de face, tout de suite, pour que, dès le départ, il soit ambigu. On ne voit Moreau de face que lorsqu'il arrive dans le bureau d'Aubert, son rédacteur en chef. Et, tout le temps que Moreau met à bouger un peu sa bouteille de coca-cola, éteindre sa lampe, mettre sa housse sur sa machine à écrire, boire son petit gobelet de carton d'eau comme tous les soirs, enfiler sa veste, prendre son manteau et son chapeau, avant d'aller dans le bureau de son rédacteur, tout cela est pour indiquer que Moreau est un monsieur réglé sur le plan travail, et qu'il n'entend pas, sauf s'il pense que son zèle le fera bien noter, en faire. Il ne le fait que parce que, pour lui, c'est une promenade comme une autre.

Mais ce n'était pas un personnage pour moi. Je m'en suis aperçu, le premier jour de tournage, en filmant les scènes où l'on découvre le corps.

Et pourtant j'aime beaucoup jouer. Pour moi le cinéma est un tout, je ne fais aucune différence entre le chef opérateur, le comédien, le metteur en scène, l'auteur, le producteur. C'est un métier qui est tellement riche, tellement beau, tellement plein, je parle du métier de cinéma, que je n'arrive pas à choisir. Si on me disait : « Qu'est-ce que vous préférez : la production, la réalisation, le script, l'acteur, la direction de la photographie ? » je serais incapable de le dire ; j'aime vraiment tout cela autant, c'est indivisible. Mon grand rêve, c'est de faire un jour la musique de mon film. Je n'en ai encore jamais eu le temps.

Musique

— *Est-ce que vous êtes satisfait de la musique de tous vos films ?*

— Je suis satisfait de la musique du *Silence de la mer.* Je suis satisfait de la musique des *Enfants terribles.* Je ne suis pas satisfait du tout de la musique de *Quand tu liras cette lettre.* Avec le recul, j'aime assez la musique de *Bob* que je n'aimais pas tellement à l'époque mais que maintenant j'accepte : elle a quelque chose de gentillet, de parisien, qui ne me déplaît pas. La partie Martial Solal dans *Deux Hommes* est parfaite, mais malheureusement trop courte. Tout ce que Martial Solal a su faire et trouver tout de suite, Christian Chevallier ne l'a absolument pas trouvé. Le mariage Chevallier-Melville a été quelque chose d'épouvantable. Sa musique a horriblement vulgarisé mon film, elle n'est pas du tout mon film.

— *La photo de* Deux hommes *est souvent très obscure.*

— C'est ça, New York, la nuit, c'est une ville très obscure, contrairement à ce que l'on peut croire. En dehors de Time Square, qui est une débauche de lumière, tout le reste est d'une obscurité inimaginable, c'est vraiment une ville noire. Quand on s'imagine les buildings allumés nuit et jour, on se trompe totalement. Cependant certains d'entre eux restent éclairés, par exemple celui que l'on voit dans la scène de la terrasse. On les laisse allumés parce que ce sont des buildings neufs et qu'on veut que les gens qui viennent à New York les voient. Ils sont au cœur de la ville.

— *Est-ce que vous aimez* La Cité sans voiles, *de Dassin, qui est un des très rares films sur New York ?*

— Je ne suis pas tellement admirateur de ce film, je l'aime bien, sans plus. C'est un bon film honnête, moyen, pour le Napoléon. Je ne le mets pas au-dessus de ça.

— *Vous préférez* Les Bas-Fonds de Frisco ?

— Je comprends, mille fois, c'est lyrique, c'est formidable. Feu Millard Mitchell au volant de son camion, et puis Valentina Cortese. J'aime beaucoup *Brute Force,* qui est aussi une production d'Hellinger.

— *Vous avez conservé des plans de Reichenbach, dans* Deux Hommes ?

— Il y en a quatre, mais ça, c'est une autre histoire, mieux vaut ne pas l'aborder.

— *Y a-t-il influence du cinéma américain dans* Deux Hommes ?

— Influence non. Mais, mon goût pour le western, je n'ai pas pu m'empêcher de le marquer un petit peu. Par exemple, il est certain que le « *Pike Slip Inn* » à la fin, c'est un saloon ; je crois que c'est visible à l'œil nu. Il est difficile de faire autre chose que du western, le western c'est le cinéma, c'est la forme la plus parfaite du spectacle cinématographique. Un bon western en couleur et en scope, c'est extraordinaire. Le scope va très bien au western, j'aime le scope beaucoup à cause du western. *Sept Hommes à abattre,* ce chef-d'œuvre, souffre un peu du manque de scope, sauf pour la fin.

— *Est-ce que le passage de Gloria chez E.D.D.I.E., ne serait pas une caricature très nuancée de la femme américaine ou de la femme tout court ?*

— De la femme américaine. Elle ne ressemble pas du tout à la femme française, ça n'a absolument aucun rapport. J'aime tellement les femmes que je n'aime pas qu'on me dise que je suis misogyne. Je le suis peut-être un peu... J'aime beaucoup les femmes, je ne les méprise pas, avec la meilleure volonté du monde.., ça serait plus facile de dire que je suis en effet misogyne, mais je ne le suis pas.

— *C'est Moreau qui méprise les femmes...*

— Moreau, on ne sait pas... Oui, Moreau ne doit pas les aimer.

Belmondo

— *Pourquoi avez-vous tourné* Léon Morin, prêtre ? *Qu'est-ce qui vous intéressait dans cette histoire ?*

— Cela remonte à plusieurs années. Dès la parution du livre, j'y ai vu un sujet de film passionnant. Ce n'était pas seulement l'histoire principale qui m'attirait... Plutôt, j'étais fasciné par le contexte, toute une foule d'anecdotes plus captivantes les unes que les autres, des personnages... Mais, ce film-là, il n'y fallait pas songer : trop de monde, de décors... Et puis il aurait fallu la couleur. Alors, j'ai songé à me rabattre sur l'aventure de Léon Morin, qui est un personnage important dans le livre de Béatrix Beck, mais qui n'est pas *le* personnage central, en dépit du titre. Malheureusement, je ne voyais pas d'acteurs pour ce rôle. Pour Barny non plus d'ailleurs : je ne pouvais pas prendre Michèle Morgan ou Martine Carol, tout de même ! Alors j'ai attendu. Et puis j'ai vu *Hiroshima mon Amour,* et j'ai su qu'Emmanuelle Riva serait Barny. Mais je n'avais personne pour le rôle de Léon Morin. Habillés en curé, tous les acteurs français, même les meilleurs, ont l'air déguisés. Alors, j'ai attendu.

— *Pourtant, le choix de Belmondo dans un rôle de prêtre, c'est plutôt surprenant...*

— Franchement, ce n'est pas en voyant *A Bout de souffle* que j'ai reconnu mon personnage. J'étais même assez éloigné d'y penser. Mais cette évidence s'est imposée lorsque j'ai vu *Classe tous risques,* de Claude Sautet. En définitive, Belmondo a pris une place envahissante. A cause de lui, j'ai été amené à développer le rôle de Léon Morin... Au début, je ne me lassais pas d'ajouter des scènes pour Emmanuelle Riva. A la fin, je disposais de trois heures et quart de film dont une heure avec Emmanuelle Riva seule. Maintenant, le film a été réduit à deux heures de projection exactement, et Belmondo y tient une place capitale.

— *Il avait la réputation d'être un personnage, plutôt qu'un comédien...*

— C'est absurde. Belmondo est le comédien le plus extraordinaire de sa génération. Il peut faire rigoureusement n'importe quoi. Son registre est infiniment plus varié que celui



Jean-Paul Belmondo et Monique Bertho dans *Léon Morin prêtre* (1961).

de Gabin à son âge, par exemple. J'ai apprécié sa souplesse, sa sensibilité, sa docilité. Voyez-vous, on peut faire répéter à un acteur de vingt manières différentes la même phrase. La dire de dix-neuf manières fausses et une fois de manière juste, c'est à la portée de n'importe quel acteur. Mais la dire de vingt manières différentes, et toutes justes, c'est une autre histoire. Cela, Belmondo est capable de le faire. Je le sais, puisque je lui ai demandé des tours de force de ce genre... Je crois que, depuis la mort de Gérard Philipe, c'est la plus grande révélation de notre cinéma. D'ailleurs, il aurait pu camper un Ripois manifique, et pourtant Philipe nous avait paru insurpassable dans ce rôle... Non, le défaut de Belmondo, c'est qu'il a été accoutumé à improviser son texte, à varier à chaque prise. Moi, je voulais qu'il dise le dialogue qui était écrit, et rien d'autre. Pour lui, ce changement de méthode était très dur, mais il s'est plié à cette discipline, et il s'en est admirablement tiré... J'ajoute que, si demain il fallait refaire *Les Liaisons dangereuses*, il serait un prodigieux Valmont.

La direction d'acteurs est vraiment la clé de tout. J'estime que je n'ai pas encore réussi un seul film, parce que, dans tous mes films, exception faite pour *Morin*, il y a des fautes de distribution, pour ne pas parler du reste.

— *Etes-vous satisfait de* Léon Morin ?

— Je crois que le film marchera bien. Pour le producteur, pour le public, ce sera une réussite. Tout est bien en ordre, la machine tourne à point, mais pour vous, pour moi, il y a juste deux ou trois idées qui m'appartiennent. J'entends par là que je n'ai pas pris

de risques. C'est le film de la prudence, lisse et parfait, confortable dans le moral comme dans la technique. J'avais mon *Dolly,* mon *Mitchell,* pas du tout le genre « *Caméflex* au poing »...

— *Pourquoi donc avez-vous tourné ?*

— Je l'ai fait pour le producteur et pour le grand public. J'en avais assez de passer pour un auteur maudit, un cinglé à qui on ne peut faire confiance. Avec *Morin,* je vais les épater : « *Pas possible, ce dingue peut travailler aussi bien que Verneuil, Ciampi et La Patellière ! Mais alors ?...* » Sincèrement, j'avais besoin de cette pause, d'une étape pour souffler un peu et modifier ma réputation. Après, on verra.

— *A vous entendre, on jurerait qu'il s'agit d'une œuvre de commande. Rien ne vous a captivé ?*

— Si. D'abord, je vous l'ai dit, j'ai eu le plaisir de découvrir l'étendue du talent de Belmondo, en travaillant avec lui... D'autre part, dans le sujet du film, une idée me plaît, que j'ai cherché à mettre en évidence : c'est le thème de l'impossibilité de la conversion Passé un certain âge, j'estime qu'il n'y a plus de conversion possible, dans tous les domaines, religieux, politique, etc. Ici, la femme se croit attirée par la religion, mais ce mysticisme est une imposture. En réalité, elle est amoureuse du prêtre. Elle le trouve beau, et elle se dit : après tout, le Christ était beau, et ce n'est pas mal agir que penser à sa beauté... Bref, elle se cherche sans arrêt des justifications, et, lorsqu'elle n'a plus son curé à adorer, sa belle fougue s'éteint.

— *Y a-t-il une intention anticléricale ?*

— Absolument pas. Ne vous ai-je pas précisé que je ne voulais à aucun prix choquer le public, ni le déranger dans ses opinions ?

— *Etes-vous satisfait de la musique de Martial Solal ?*

— Pas du tout. Si vous le voulez bien, n'en parlons pas.

— *Et les retrouvailles avec Decae ?*

— Excellentes retrouvailles. Mais je n'ai pas voulu que ce film fut un film d'opérateur Dans les CAHIERS, Charles Bitsch avait écrit que je ne réussissais mes films que quand j'avais Decae. Je n'ai pas voulu, cette fois-ci, lui laisser la part trop belle. On ne pensera à aucun moment, à la photo, en voyant Léon Morin. On ne pensera qu'au film.

Les soixante-trois

— *Est-ce qu'on peut vous demander quels auteurs de films vous aimez particulièrement ? Cinq ou six grands metteurs en scène qui vous ont marqué, qui ont décidé de votre amour pour le cinéma.*

— Franck Lloyd, sans doute, est le premier avec *Cavalcade.*

— *Le premier qui a décidé de votre amour pour le cinéma ? Ou est-ce le film que vous mettez au-dessus de tous les autres ?*

— Je ne mets aucun film, ni aucun metteur en scène au-dessus de tous les autres. Il est difficile de dire celui qui a décidé de ma carrière, William Wyler, John Ford, Frank Capra, Welles sont pour beaucoup, les 63 Américains y sont pour beaucoup aussi (1). L'amour du cinéma comprend l'admiration qu'on éprouve pour les réalisateurs. Je ne sais pas, bien entendu, si j'aurais autant aimé le cinéma sans ces gens-là.

— *Qu'est-ce que vous admirez dans le cinéma américain ? Une technique, une morale, une conception de l'homme ?*

---

(1) Voir la liste page 63.

— Un peu tout cela. C'est sans doute la philosophie personnelle de ces gens-là qui s'ajoute à des scripts admirables. Quand on revoit *Seuls les Anges ont des ailes*, on s'aperçoit à quel point les dialogues sont extraordinaires. Pensez aussi à la richesse que donnent ces merveilleux acteurs que nous n'avons pas. Il nous serait impossible de tourner *Seuls les Anges ont des ailes*, parce que nous n'avons pas Jean Arthur. Nous n'avons pas une dame qui soit capable de se mettre au piano et de jouer « *Some of these days* ». Nous n'avions pas un Cary Grant, jusqu'à Belmondo. Nous ne pouvons pas avoir de Thomas Mitchell, nous n'avons rien... en dehors de Belmondo.

— *Vous avez dit tout à l'heure que vous travailleriez volontiers en Amérique.*

— J'espère vendre un jour mon studio, aller m'installer aux U.S.A. et tourner des films américains, mais des films américains d'avant-guerre.

— *Vous n'aimeriez pas tourner un western, une comédie musicale ?*

— Si, bien sûr, et un film de guerre aussi.

— *Et quels sont vos projets immédiats ?*

— Un *Don Juan*, ou plutôt *Les Don Juans*. Je traiterai le mythe bien connu à travers deux personnages masculins, et cela en scope et en couleurs.

— *C'est un scénario original ?*

— Presque, mais basé sur une nouvelle de Mérimée, *Les Ames du purgatoire*.

— *Qui seront vos Don Juans ?*

— L'un deux, bien sûr, Bebel, et pour l'autre, plus démoniaque, j'ai pressenti Vadim ou Perkins.

(Propos recueillis au magnétophone.)

FILMOGRAPHIE

1946. — VINGT-QUATRE HEURES DE LA VIE D'UN CLOWN

Pr., sc., réal. : Jean-Pierre Melville.
Ph. : Gustave Roulet.
Ass. : Carlos Villardebo, Michel Clément.
Mont. : Monique Bonnot.
Int. : Beby, Maïs.

1947. — LE SILENCE DE LA MER

Pr. : Melville Productions.
Distr. : Panthéon.
Sc. : Jean-Pierre Melville, d'après le roman de Vercors.
Ph. : Henri Decae.
Ass. : Jacques Guymont.
Mus. : Edgar Bischoff.
Mont. : Jean-Pierre Melville et Henri Decae.
Int. : Howard Vernon (Werner von Ebrenach), Nicole Stéphane (la nièce), Jean-Marie Robain (l'oncle), Ami Aaroë (la fiancée de Warner), Denis Sadier (l'ami S.S.), Heim Fromm, Rudelle, Vernier, Max Hermann (les officiers allemands).

1949. — LES ENFANTS TERRIBLES

Pr. : Melville Productions.
Distr. : Gaumont.
Sc. : Jean-Pierre Melville et Jean Cocteau, d'après le roman de Jean Cocteau.
Ph. : Henri Decae.
Ass. : Claude Pinoteau, Michel Drach, Jacques Guymont, Serge Bourguignon.
Mus. : Concerto pour quatre pianos de Bach-Vivaldi.
Mont. : Monique Bonnot.
Déc. : Jean-Pierre Melville.
Son : Jacques Gallois et Jacques Carrère.
Int. : Nicole Stéphane (Elisabeth), Edouard Dermithe (Paul), Jacques Bernard (Gérard), Renée Cosima (Dargelos et Agathe), Adeline Aucoc (Mariette), Maurice Revel (le docteur), Roger Gaillard (l'oncle de Gérard), Mel Martin (Michaël), Jean-Marie Robain (le proviseur), Emile Mathis (le censeur), Annabel (le mannequin),
et la voix de Jean Cocteau.

1952. — QUANDO TU LIRAS CETTE LETTRE

Pr. : Jad Films.

Distr. : Marceau.

Sc. : Jacques Deval.

Ph. : Henri Alekan.

Ass. : Pierre Blondy, Yannick Andreï.

Mus. : Bernard Peiffer (solo de guitare de Sacha Distel).

Mont. : Marinette Cadix.

Déc. : Raymond Gys, Raymond Gabutti, Daniel Guéret.

Son : Julien Coutelier et Jacques Carrère.

Int. : Juliette Gréco (Thérèse), Philippe Lemaire (Max), Daniel Cauchy (Biquet), Irène Galter (Denise), Yvonne Sanson (Irène), Jacques Deval (le juge d'instruction), Jean-Marie Robain (le notaire), Suzanne Hédouin (la patronne du buffet), Robert Dalban (le barman), Hélène Dana (la fille nue), Yvonne de Bray, Claude Borelli, Claude Hennessy, Colette Fleury.

1955. — BOB LE FLAMBEUR

Pr. : O.G.C., Studios Jenner, Play Art.

Distr. : Mondial Film.

Dir. de prod. : Florence Melville.

Sc. : Jean-Pierre Melville.

Adapt. : Jean-Pierre Melville et Auguste Le Breton.

Dial. : Auguste Le Breton. — Commentaire écrit et dit par J.-P. Melville.

Ph. : Henri Decae.

Ass. : François Gir, Guy Aurey, Yves-André Hubert.

Mus. : Eddie Barclay et Jo Boyer.

Mont. : Monique Bonnot.

Déc. : Bouxin.

Son : Philipenko et Jacques Carrère.

Script girl : Jacqueline Parey.

Int. : Isabelle Corey (Anne), Roger Duchesne (Bob), Daniel Cauchy (Paulo), Guy Decomble (commissaire Ledru), Roger Garet (Roger), Claude Cerval (Jean), Colette Fleury (sa femme), Gérard Buhr (Marc), Simone Paris (Yvonne), Howard Vernon (McKimmie), Germaine Licht (la concierge), Durieux, Jean-Marie Rivière, Kris Kersen, Alleaume, Cichi, Emile Cuvelier (les gangsters), Roland Charbeaux, René Havard, Couty, François Gir, Jean-François Drach (les policiers), Anick Bertrand (1re fille au bar), Yanick Arvel (2e fille), Yvette Amirante (la copine d'Anne), André (André, le directeur du casino), Tetelman (le « tailleur ») et les voix d'Henri Decae et Jean Rossignol.

1958. — DEUX HOMMES DANS MANHATTAN

Pr. : Belfort Films, Alter Films.

Distr. : Columbia.

Dir. de prod. : Florence Melville.

Sc. : Jean-Pierre Melville.

Ph. : Nicolas Hayer et J.-P. Melville pour les scènes de New York.

Ass. : Yannick Andreï, Charles Bitsch.

Mus. : Christian Chevallier et Martial Solal.

Mont. : Françoise et Monique Bonnot.

Déc. : Martine Sachot, Daniel Guéret.

Cam. : Jacques Lang, Charles Bitsch, Mike Shrayer.

Son : Jacques Gallois.

Int. : Pierre Grasset (Delmas), Jean-Pierre Melville (Moreau), Christiane Eudes (Anne), Ginger Hall (Judith Nelson), Monique Hennessy (Eddie), Jean Darcante (Rouvier), Jerry Mengo (McKimmie), Colette Fleury (Françoise), Glenda Leigh (Virginia), Jean Lara (Aubert), Michèle Bailly (Bessie), Paula Dehelly (Mme Fèvre-Berthier), Carl Studer (un policeman), Gloria Kayser (1re fille), Darras (l'ivrogne), Bernard Hulin (le trompette), Yanovitz (le gardien du Mercury Theatre), Billy Beck (le colonel Davidson), Tetelman (Le « *bar tender* »), Art Simmons (le pianiste).

1961. — LEON MORIN, PRETRE

Pr. : Carlo Ponti, Georges de Beauregard (Rome-Paris Films).

Distr. : Lux Films.

Sc. : Jean-Pierre Melville, d'après le roman de Béatrix Beck.

Ph. : Henri Decae.

Cam. : Jean Rabier.

Ass. : Volker Schloendorf, Luc Andrieu, Bertrand Tavernier, Diane Tanaqui.

Mus. : Martial Solal et Albert Raisner.

Mont. : Meppiel, Marie-Josèphe Yoyotte, Nadine Marquand, Denise de Casabianca, Agnès Guillemot.

Déc. : Daniel Guéret.

Son : Vilette et Maumont.

Script girl : Jacqueline Parey.

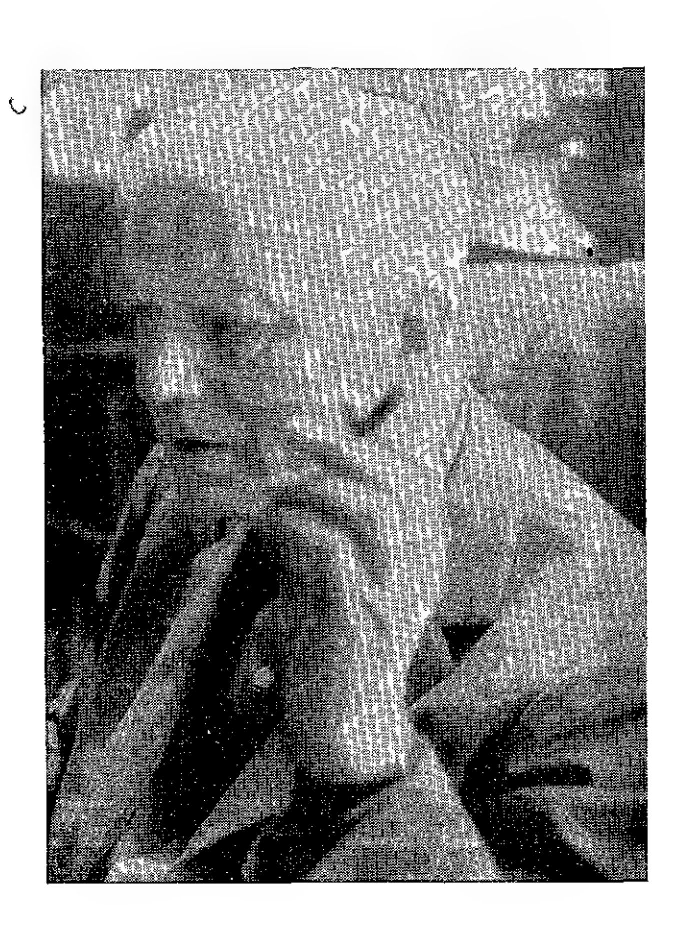
Int. : Jean-Paul Belmondo (Léon Morin), Emmanuelle Riva (Barny), Irène Tunc (Christine), Marielle et Patricia Gozzi (France), Nicole Mirel (Sabine), Monique Bertho (Marion), Marco Béhar (Edelman), Monique Hennessy (Arlette), Edith Loria (Danielle), Ernest Varial (le directeur), Simone Vannier, Lucienne Lemarchand, Nelly Pitorre (les secrétaires), Adeline Aucoc (la vieille dame dans l'église), Madeleine Ganne (Betty), Marc Eyraud (Anton), Saint-Eve (le curé), Volker Schloendorf (la sentinelle allemande), Gisèle Grimm (Lucienne), Nina Grégoire (Mina), avec la participation de Howard Vernon (le colonel) et de Gérard Buhr (le feldwebel).

ÉCRITS

I

de

Carl Dreyer



Nous publions sous ce titre un choix des textes les plus importants de Carl Dreyer, réunis par les soins d'Erik Ulrichsen, à l'occasion du soixante-dixième anniversaire du cinéaste. Nous avons écarté ceux qui ne se rapportaient pas directement au cinéma, ainsi que l'article, « Réflexions sur mon métier », paru dans notre numéro 65.

LE CINEMA SUEDOIS (1920)

Un nouveau film suédois, *Le Monastère de Sendomir*, vient d'être présenté. Ce m'est une occasion de satisfaire le désir que j'ai depuis longtemps de signaler l'importance que les films d'art suédois ont pour le public danois. Mais cela n'est possible que si on les considère par rapport aux films danois et aux films américains.

Le triste sort du cinéma danois a toujours été d'imiter. Parmi ceux qui le dirigent, il ne s'est jamais trouvé personne pour courir le risque d'entreprendre quel-

que chose de nouveau, et cela provient notamment de ce que les producteurs danois n'ont jamais compris la responsabilité et la mission qui leur incombaient du fait de leur position.

Sur la route que se trace, en évoluant, le cinéma, on ne trouve aucun monument qui rappelle que la culture danoise a trouvé à y contribuer. S'il fallait édifier un monument, ce serait en souvenir des jours où le beau vêtement faisait le bon acteur, où l'unique moyen pour les gens du cinéma d'assurer leur subistance était d'appartenir à une maffia. Epoque dorée !... Mais n'est pas d'or tout ce qui brille : le moindre grattage révélait la fausseté du métal.

C'était le temps des films « à comtes ».

L'époque se caractérisait aussi par les innombrables usines à films qui poussaient comme des champignons. Justement : des usines.

Car, au Danemark, on a toujours *fabriqué* les films. Ce fut de la stupéfaction quand se présenta un homme — Benjamin Christensen — qui ne *fabriquait* pas ses films, mais les *créait* avec amour et choyait chacun de leurs détails. On l'en jugea bizarre. La suite des événements a montré que c'était lui qui avait pactisé avec l'avenir.

Dans le torrent de mauvais films qui, à cette époque, sortait des usines cinématographiques danoises, se noyaient les chances du cinéma danois.

Des circonstances favorables avaient créé un marché mondial pour le cinéma danois et l'on trouvait des capitaux en abondance, *mais ce qui manquait, c'était* un homme qui aurait pu, avec l'autorité que confèrent le bon goût et la culture, faire pénétrer le cinéma dans une sphère un peu plus haute.

Cet homme ne se présentait pas.

Une odeur douteuse se dégage encore du cinéma danois et les gens de goût s'en effarouchent. Une odeur à ce point pénétrante que, dans les pays avoisinants, le public se bouche le nez dès qu'il aperçoit une affiche annonçant un film danois.

Ce ne sont pas là des mots trop durs, car, si le cinéma danois veut jamais avoir l'espoir de prendre part à la compétition mondiale, la condition indispensable est qu'il devienne conscient de la situation, qu'il affronte la vérité telle qu'elle est.

Il faut aussi dire la vérité à ceux qui, n'ayant pas suivi l'évolution du cinéma *en ces dernières années, continuent de le mépriser. Mais, quand on veut convertir* les autres, il est préférable d'avouer, pour commencer, ses propres fautes, et il est sage de reconnaître les points sur lesquels les autres ont raison. C'est ainsi que ceux qui prétendent que le cinéma danois dans son ensemble ne s'est jamais adressé à un autre public que celui qui lit *Heures libres* ou *Nick Carter*, ceux-là, malheureusement, ont raison.

⁂

Les meilleurs films américains ont apporté trois éléments essentiels : le plan rapproché, l'élaboration de types et le réalisme.

On a toujours connu le procédé qui consiste à interrompre un plan pour montrer un trait important en gros plan, mais personne n'osait l'utiliser, de peur de créer de la confusion. Les Américains nous apprenaient à nous servir des gros plans de façon à produire, non confusion, mais mouvement.

Il n'est pas difficile de montrer l'importance de cette petite réforme. Dans un plan éloigné, il fallait que l'acteur gesticulât et utilisât toutes les ressources de la grande mimique. Dans le plan rapproché, qui révèle le moindre geste, les acteurs



Le Monastère de Sendomir de Victor Sjöström.

se trouvaient obligés de jouer naturel et vrai. Le temps des grimaces était révolu. Le cinéma avait trouvé le chemin de la représentation de l'homme.

Cette réforme n'est pas sans rapport avec l'effort conscient que les Américains faisaient pour donner à leurs films un caractère réaliste ; ils pensaient qu'aucun sacrifice n'était trop grand pour obtenir ce résultat. On cherchait avec le plus grand soin à rendre vraisemblables les moindres détails du film. On allait encore plus loin : on cherchait, d'un œil sagace, à discerner pour chaque rôle le *type* incarnant l'idée qu'on se faisait du personnage, et ce, aussi bien pour les petits que pour les grands rôles. Souvent, des personnages secondaires se sont ainsi gravés dans notre mémoire : qui ne se souvient du gendarme de *Naissance d'une nation ?*

On pouvait croire qu'avec toutes ces qualités le cinéma américain avait atteint la perfection, et pourtant ! N'y avait-il pas quelque chose qui manquait ? Tout était si authentique, si vrai, si vraisemblable... Pourtant on n'y croyait pas. On était toujours intéressé, souvent frappé, très rarement saisi. Un démon nous soufflait à l'oreille : Est-ce seulement une question de technique ?

C'était l'esprit qui manquait.

***

Il n'est pas possible de parler du cinéma suédois sans prononcer immédiatement le nom de Victor Sjöström. Il est le père du film d'art suédois.

A une époque où film « à comte » était florissant, Sjöström s'écartait de la voie commune et commençait deux œuvres qui, pour l'époque, étaient incompré-

hensibles : *Terje Vigen* et *Bjerg Ejvind (Les Proscrits)*. Les « cerveaux du cinéma », qui, face à la nouveauté, font toujours preuve d'unanimité, déclaraient avec ensemble que c'était de la folie. Mais Sjöström, qui avait trouvé sa route, s'y engageait sans prêter attention aux conseils qu'on lui adressait de tous côtés. Dans tous les domaines, il avait le courage d'aller à contre-courant. Il était peut-être le premier en Scandinavie à avoir compris qu'on ne peut se contenter de « fabriquer » des films, si l'on veut leur donner un minimum de valeur culturelle. Aujourd'hui encore, il y a une petite nuance linguistique qui trahit les deux points de vue contraires : en suédois, on dit « *inspela film* » (inspirer un film) ; en danois, « *optage film* » (s'occuper d'un film). Au Danemark, le centre du travail est la caméra, en Suède, il se trouve *devant* la caméra, chez les acteurs.

Sjöström avait aussi compris que l'angoisse, à laquelle on attache tant d'importance au cinéma, pouvait être suscitée *sans* qu'il fût besoin d'utiliser revolvers, sauts du cinquième étage et autres sensations analogues. Il avait compris que la véritable anxiété se trouve dans toute matière dramatique et il la cherchait parmi les meilleures œuvres de la littérature.

Il choisissait aussi ses acteurs en fonction d'un principe tout nouveau. Au Danemark, il existait une formule ridicule qui permettait de séparer les acteurs et actrices en deux groupes, selon qu'ils paraissaient faits pour le film ou non. On ne leur demandait ni talent ni habileté. Sjöström, lui, les choisissait uniquement selon leur type et leur talent et les meilleurs noms n'étaient jamais trop bons pour lui. Bref, Sjöström appliquait au cinéma les règles et conditions qui valent également pour tout art véritable.

Il peut sembler étrange à ceux qui connaissent intimement les différentes formes d'art de présenter comme moments d'une évolution de caractère révolutionnaire des choses qui, pour eux, sont banales. Mais il ne faut pas oublier qu'il s'agissait d'un individu en train d'évoluer, qui avait dû faire lui-même ses observations, récolter ses expériences, et pour qui chaque acquisition était nouvelle et non consacrée par l'usage.

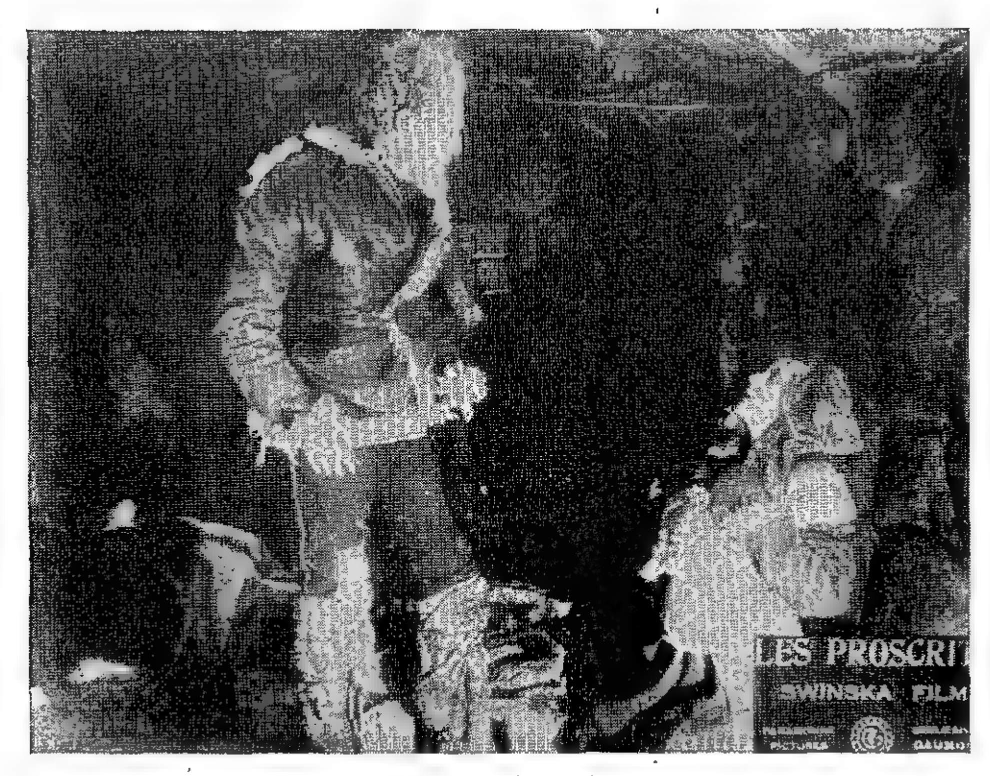
Grâce au travail de Sjöström, la terre promise de l'art s'ouvrait au cinéma. Il n'en continuait pas moins à croire que la saine littérature devait vaincre le roman de colportage ; le véritable art dramatique, le théâtre de marionnettes ; *le sentiment, la technique*.

Le cinéma suédois s'est acquis une renommée mondiale, et maintenant les meilleurs artistes suédois deviennent metteurs en scène sous la bannière de Sjöström, parmi lesquels Gunnar Klintberg, John Brunius, *Ivan Hedquist*,

En plus de ceux-là, il faut citer aussi Mauritz Stiller, qui est connu pour avoir réalisé *Den Blodrode Blomst* et *Herr Arnes Penge (Le Trésor d'Arne)*. C'est un artiste de premier plan, qui s'est fait une place tout à fait personnelle à l'intérieur des limites tracées par Sjöström.

Le film d'art suédois a fait siennes les qualités du cinéma américain et en a laissé les défauts. Il a acquis son originalité en se faisant l'interprète d'une véritable et authentique représentation de l'homme. Les figures qui peuplent les meilleurs films suédois sont si vivantes qu'on en sent presque la pulsation. Quant aux œuvres, elles sont devenues impérissables, tout comme les bons livres qui peuvent être relus par des générations pour qui les feuillets jaunis et le langage archaïque ne font que rendre plus charmante la jouissance. Ainsi les meilleurs des films suédois, précieux documents culturels, garderont-ils leur intérêt à travers les âges.

Le cinéma suédois a posé le dernier échelon au développement du cinéma comme élément de culture. Sans doute, de nouveaux échelons seront-ils créés, mais il est impossible de prédire par qui. On peut dire une chose : la Suède a toutes chances pour le moment de garder longtemps encore la première place pour laquelle elle a si audacieusement combattu.



Les Proscrits de Victor Sjöström.

Il y a encore beaucoup de gens qui regardent le cinéma avec condescendance, mais c'est justement le grand mérite du cinéma suédois de faire en sorte qu'ils se fassent de jour en jour moins nombreux. C'est seulement ainsi que le cinéma obtiendra petit à petit droit de cité dans la société des arts.

IDEES NOUVELLES DANS LE CINEMA (1922)

Benjamin Christensen et ses idées

Ecrire quelque chose sur Benjamin Christensen est particulièrement attirant, car, plus que tout autre homme de cinéma en Scandinavie, il est aussi l'homme d'un idéal et qui a pour son travail une sorte de zèle sacré. Mais écrire sur lui n'est pas facile, car la matière est rare qui permette de juger de son art.

Quant à prendre ses deux premiers films pour mesure de son talent, Benjamin Christensen serait certainement le premier à protester contre cela. En leur temps,

ils marquaient certainement un progrès extraordinaire, et ce qui était surprenant, c'était une technique éblouissante qui se vérifiait jusque dans les détails, mais les scénarios étaient assez médiocres. Les temps ont changé. Aujourd'hui, on reconnaît partout que le scénario est la condition fondamentale d'un bon film et il est certain que *Det Hemmelighedsfulde X (l'X mystérieux)* et *Haevnens Nat (La Nuit vengeresse)* sembleraient bien pâles, si nous les revoyions.

Derrière ces deux films, se laissait deviner cependant une personnalité qu'on n'avait pas l'habitude de rencontrer parmi les hommes de cinéma, en ce temps-là du moins : un homme qui savait exactement ce qu'il voulait et qui poursuivait son but avec rigueur et ténacité, sans se laisser décourager par aucune sorte de difficulté. Quand il employait la moitié d'une année pour faire un film (on mettait normalement de huit à dix jours), cela faisait du bruit. On haussait les épaules et on le disait fou. L'évolution des choses a clairement montré que c'était lui qui devançait l'avenir.

Avec le film qu'il a achevé cet automne, il a battu son propre record (si ce qu'on dit est vrai) : on dit qu'il a mis plus de deux ans pour le faire. Mais ce n'est pas tout à fait vrai, car il a fallu une année entière uniquement pour la construction du studio de Hellerup, l'installation du chauffage, etc. La production elle-même n'a duré que sept mois et les travaux de construction ont, à eux seuls, englouti la moitié du million et demi de couronnes danoises que représentent, paraît-il, les frais du film.

On a dépensé beaucoup de temps et d'argent pour des expériences d'ordre technique et il n'y a aucun doute que *Heksen (La Sorcellerie à travers les âges)* n'apporte du nouveau dans ce domaine. C'est ainsi que Benjamin Christensen est certainement parvenu à combiner le plan éloigné et le plan rapproché d'une façon qui lui permette d'illustrer à la fois la cause et la conséquence.

Ces progrès techniques sont de grande importance, car plus un film devient techniquement parfait, plus il devient capable d'assumer un certain nombre de tâches qu'il est décevant de voir la scène laisser de côté. Mais ce travail de pionnier sera plus apprécié par les spécialistes que par le public. Pour le public, ce qui compte, c'est la valeur des idées qui prennent vie à l'écran ; ce qui compte, c'est le contenu du film, donc le scénario.

On a tenu longtemps officiellement secret que *Heksen* avait pour sujet la persécution des sorcières au Moyen Age et les rapprochements qu'on peut établir entre les fameux écarts sexuels des monastères de femmes et la moderne hystérie féminine. Par contre, on ne sait pas si le film se présente comme une conférence scientifique populaire ou si le sujet est traité d'une manière poétique. Si c'est la première hypothèse qui se vérifie, Benjamin Christensen se montrerait une fois de plus le pionnier qui a le courage de présenter à l'écran un sujet d'histoire culturelle, et cela, uniquement pour l'amour du sujet. Et comme son travail est certainement fait avec fantaisie, on a toute raison d'attendre beaucoup de cet essai. Si c'est une réussite (c'est-à-dire si le film fait recette), les imitateurs vont surgir de partout. D'innombrables sujets d'histoires (pour ne prendre que ceux-là) vont s'y prêter. Le cinéma aborde une terre nouvelle.

Peut-être Benjamin Christensen a-t-il donné à son sujet la forme d'une nouvelle. Alors, on ne mesurera l'importance du film qu'à sa valeur de divertissement, car, la mise en scène serait-elle très étudiée, l'instinct du grand public ne se laissera jamais éblouir par la nouveauté d'un milieu étranger, si le contenu purement humain n'intéresse ni n'émeut.

La question est aussi de savoir si, outre le talent du metteur en scène, le film révèlera aussi que Benjamin Christensen est le poète du cinéma que le monde attend. Alors il est sûr de la célébrité mondiale — ou de l'auréole du martyr.



La Sorcellerie à travers les âges, de Benjamin Christensen.

Dans un journal de Copenhague, Benjamin Christensen exposait récemment un certain nombre de réflexions qui ont été discutées dans les milieux cinématographiques.

Ses opinions étaient à peu près les suivantes : « Partout dans le monde, les artistes du cinéma semblent actuellement ne vouloir répéter que de vieux romans ; le metteur en scène doit lui-même créer ses scénarios ; il faut que, dans l'avenir, le créateur du film, c'est-à-dire le metteur en scène, comme tout autre créateur, laisse apparaître dans son œuvre propre sa propre personnalité. »

Benjamin Christensen a raison sur le premier point : l'adaptation de romans est une étape de transition qui doit être rapidement dépassée. Mais il a certainement tort sur le second point, car la mission du cinéma reste la même que celle du théâtre : traduire les pensées des autres, et la mission du metteur en scène est faite de soumission à l'écrivain dont il sert la cause. Si le metteur en scène a une personnalité, elle apparaîtra derrière son œuvre : Griffith et Rheinhardt en sont des exemples.

Au lieu de rester isolé, le cinéma a besoin au contraire d'entrer en relation avec les esprits féconds qui gravitent hors de sa sphère. De son mouvement naturel, le cinéma s'est d'ailleurs dirigé spontanément vers la source de tout art de l'homme : vers les poètes, les écrivains. Jusqu'à maintenant, on s'est contenté d'adapter des romans connus. On ne faisait que répéter à l'écran des textes familiers. Cela ne changera que le jour où le cinéma pourra s'approprier la pensée des auteurs avant même qu'elle ne parvienne aux éditeurs. Il faut que les auteurs qui en ont la possibilité écrivent directement pour le cinéma. Cela n'est pas tellement diffi-

cile, comme le pensent ceux qui se sont pris d'affection pour l'idée de scénario original. Les produits monstrueux qu'on appelait autrefois scénarios ont cessé d'exister.

En général, ce qu'on appelle aujourd'hui scénario a la forme du roman ou de la nouvelle. Il ne comporte pas de longueurs inutiles et les scènes de l'action sont groupées autour d'un axe. Dans la description de chaque scène, l'auteur a pleine liberté.

Il ne s'agit pas, pour l'auteur qui désire écrire directement pour le *cinéma*, de créer son sujet, sa matière, selon des règles stéréotypées et sans valeur artistique qui le gêneraient par leur nouveauté. Le cinéma n'exige pas qu'il transige avec sa conscience d'artiste. Il le veut simplement tel qu'il est, avec ses particularités individuelles de style et de forme. Description de milieux, peinture de sentiments, présentations psychologiques détaillées, non seulement sont permises, mais sont des conditions. Ce qu'il faut, c'est que l'auteur, en arrangeant son sujet, n'ignore pas complètement les nécessités du cinéma. Il s'ensuit que son « roman cinématographique » pourra facilement être édité en tant que roman, ce qui lui sera une *satisfaction artistique comportant* des conséquences économiques non négligeables.

Si une telle collaboration s'instaurait, les auteurs s'y plairaient très vite. En voici un exemple typique : au printemps dernier, je persuadais Johannes V. Jensen d'aller voir un film. Comme je lui rendais visite, quelques jours plus tard (il était alors en train de terminer *Columbus*), il avouait que le film ne lui avait pas plu et me présentait ses objections. « Mais, ajoutait-il, ce qui est curieux, c'est que ces derniers temps, quand je me mets au travail, je me surprends à voir les scènes que je décris en images... » C'est ainsi que les choses finiront par se passer. Si les auteurs font des avances au cinéma, avec un peu de bonne volonté, ils se *familiariseront* très vite avec son essence et les lois secrètes de sa construction.

Les poètes doivent être amenés à écrire directement pour le cinéma, car c'est seulement alors que « quelque chose de nouveau pourra être dit par l'écran ». Les poètes, de leur côté, ont besoin eux aussi du cinéma pour transmettre leur pensée aux milieux que leurs livres ne peuvent jamais atteindre !

Que les deux parties en cause ne se soient jamais rencontrées auparavant, cela est dû aussi à ce fait que les auteurs n'ont jamais eu assez de bonne volonté pour s'occuper du cinéma. Il est temps de surmonter cette étroitesse d'esprit.

Il y eut aussi un temps où les bons acteurs méprisaient le cinéma. Aujourd'hui, la plupart d'entre eux jouent dans des films, car ils sont convaincus que le cinéma, lui aussi, mène à l'art — si tant est que la mimique ressortit à l'art, ce que personne à coup sûr n'envisage de nier.

Si les auteurs et cinéma sont restés si longtemps éloignés l'un de l'autre, c'est aussi que, dès le début, les firmes cinématographiques se sont refusées à leur donner des honoraires convenables. Par contre, on donnait à Psilander cent mille couronnes danoises par an pour jouer dans des films dont certains coûtaient cent couronnes ou moins. Les conditions faites aux auteurs se sont considérablement améliorées depuis *quelques années*, *mais* elles ne seront vraiment convenables que lorsque les producteurs appliqueront un système de participation qui intéressera les auteurs à la recette brute du film.

Nos firmes devraient s'assurer, chez les huit ou dix auteurs importants, des *options* sur les œuvres qu'ils préparent. Ainsi le premier pas serait fait. Essayer d'imaginer quel progrès ce serait pour le cinéma s'il trouvait sa Selma Lagerlöf, son Jack London, son Henrik Ibsen.

J'en reviens, avec ces remarques, au point de départ de ces « considérations ordinaires ». Il me semble absurde qu'il doive surgir — comme Benjamin Chris-



La Sorcellerie à travers les âges, de Benjamin Christensen.

tensen le pense — un nouveau type de metteur en scène qui « ferait de la poésie en images ». « Les cheveux et la soupe séparés ! » comme dit l'hôte. Bien sûr, il peut arriver que le réalisateur et le poète s'unissent dans la même personne, de même qu'au théâtre on peut imaginer qu'un acteur célèbre écrive des pièces en se réservant les premiers rôles, mais de tels cas sont des phénomènes isolés et, même si *Heksen* nous montre Benjamin Christensen, non seulement comme un technicien et réalisateur remarquable, mais encore comme un nouveau génie poétique, il n'en deviendra pas pour autant le type même du metteur en scène, mais restera un phénomène singulier.

LE CINEMA FRANÇAIS (1926)

Il y a quelques semaines, on dévoilait avec raideur et solennité une plaque commémorative, apposée au 14, boulevard des Capucines. L'inscription rappelle que là, il y a trente ans, eut lieu la première séance de cinéma, grâce à l'appareil construit par les frères Louis et Auguste Lumière. L'événement se déroulait en présence, non seulement du président de la République mais aussi d'un groupe de messieurs coiffés de hauts-de-forme qui représentaient les sociétés de production

et les syndicats du cinéma. Tout se déroulait avec distinction. Quant à moi, je souhaitais seulement qu'arrivât subitement, en costume, Charlie Chaplin.

Après que les frères Lumière se furent penchés sur le berceau du cinéma, vint un temps où le cinéma français prit la tête dans le monde. Il édifiait sur les traditions du théâtre français et tout alla très bien jusqu'au jour où les Américains, avec leur sens du réel, s'engagèrent dans la voie qui menait à la véritable essence du cinéma. Les films français, nés dans les coulisses, semblaient faux et poussiéreux, en comparaison des westerns, avec leurs hommes à lassos et leurs chevauchées. Le cinéma français tombait en disgrâce et la guerre achevait de le tuer.

Depuis quelques années, il commence à reprendre vie, mais, pour éviter la poussière des coulisses, on est tombé dans un autre excès : il arrive souvent que le cinéma français se réduise purement et simplement à l'art de photographier, c'est-à-dire à l'art de bien fabriquer.

On a expérimenté de mille manières les possibilités de l'objectif photographique. On a mis des prismes devant pour déformer l'image, on l'a rendu mobile pour faire « nager » l'image, on a mis l'appareil sur glissières ou plaques tournantes pour que l'image, suivant le cas, glisse ou tourne sur elle-même devant les malheureux spectateurs. Mais tous ces tours de passe-passe semblent maintenant disparaître, on a compris qu'on ne peut plus offrir aux spectateurs des pierres en guise de pain et l'on s'efforce d'exprimer des sentiments humains.

Le cinéma n'est pas seulement affaire de pratique, mais aussi d'analyse théorique. Le directeur de théâtre, Jean Tedesco, est la preuve qu'il est possible, dans le cinéma, d'être à la fois pratique et idéaliste.

Un soir par semaine, il met son théâtre, le « Vieux Colombier » (réputé pour son répertoire de bon aloi), à la disposition de conférenciers. C'est le début d'une Académie de cinéma. Lors de ces conférences, faites par des auteurs, critiques ou philosophes connus qui s'intéressent à l'art nouveau, on analyse en tous sens le septième art, cependant que des spécialistes mettent en lumière les conditions et situations artistiques, techniques et commerciales du cinéma.

On travaille vraiment avec beaucoup d'énergie à relever le cinéma français à son niveau d'autrefois et, comme ces efforts sont dus à l'enthousiasme, je crois qu'on aboutit. Il n'en va pas de même en France qu'en Allemagne, il y a quelques années. Là-bas, l'industrie cinématographique était, elle aussi, soulevée par une vague d'énergie, mais la force motrice n'était que l'envie de surprendre, l'espoir d'écraser. Aucun des films de cette époque, qui étaient accompagnés d'une publicité à grand fracas, ne sont restés en tant qu'œuvres. Ils étaient trop brutaux, vides de cœur et de sentiment. *Variétés*, qui, récemment, eut un si grand succès, n'est pas pour autant le type de film qui permettra au cinéma allemand de vaincre.

Parmi les œuvres les plus attendues ici, il y a *Carmen*, mis en scène par Jacques Feyder (maître d'œuvre de *Crainquebille*), et *Napoléon*, mis en scène par Abel Gance qui est sans doute le plus grand metteur en scène français.

Napoléon ne sera pas seulement le plus grand film français, mais probablement le plus grand film du monde, puisque cette œuvre gigantesque renferme à elle seule huit grands films construits sur les phases les plus importantes de l'histoire de Napoléon, depuis sa jeunesse jusqu'à Sainte-Hélène. Il est impossible de prédire le nombre de millions que le film coûtera, mais on sait qu'il s'écoulera deux ou trois ans avant qu'il ne soit terminé. C'est la Société Générale de Films, dont Charles Pathé est le président, qui finance ce film gigantesque, en liaison, il est vrai, avec des millionnaires patriotes qui fournissent des appoints financiers dont ils n'espèrent pas de profit. Exemple que les Danois aisés pourraient bien imiter.

J'aimais voir travailler Abel Gance. L'attaché de presse, Helge Wamberg, dont l'obligeance était incommensurable, permettait au dessinateur Adolf Hallmann



Napoléon d'Abel Gance.

et à moi-même d'accéder au studio de Gance à Billancourt. Je ne le regrettais pas.

On m'avait dit que les studios français étaient très retardataires. En fait, celui de Gance, tout au moins, est beaucoup plus en avance techniquement que les meilleurs studios de Berlin et atteint certainement le niveau de ceux d'Amérique.

J'ai assisté à trois prises de vues. Chaque fois, il s'agissait de scènes de foule avec cinq à huit cents figurants. Le premier jour, Gance filmait un plan de la réunion du Club des Cordeliers en juin 1792, où Napoléon entendit pour la première fois la *Marseillaise* exécutée par Rouget de l'Isle. La scène fourmille d'effets, pourtant elle ne donne pas une juste impression du talent de Gance. Peut-être n'était-il pas très bien disposé : récemment blessé par une explosion, il avait encore le bras bandé.

Mais, lors de la deuxième prise de vues, quelques semaines plus tard, Gance déployait toute sa virtuosité de technicien et d'organisateur.

Il s'agit d'une des batailles de Napoléon. Le studio est transformé en forêt. De la terre et des pierres composent un terrain accidenté, des sapins gigantesques sont plantés, au premier plan, un petit marais est encadré de joncs véritables.

Un groupe d'officiers tient conseil sur une colline. Sur une autre colline, en face, Gance et ses opérateurs ont établi leur camp. Les appareils, groupés, semblent de grands insectes étrangers. Gance est assis au milieu, sur un siège pliant, et distribue à voix basse des ordres qu'une foule d'assistants se hâte d'exécuter. Ainsi assis, en toute quiétude, il semble lui-même un Napoléon.

Enfin tout est prêt. Gance donne le signal qui permettra au jeu de commencer. La mise en place a été si rigoureusement imaginée à l'avance qu'une seule répétition suffit. La scène est très impressionnante. De grands ventilateurs produisent de la tempête et leur bruit fait aussi se cabrer les chevaux. La pluie jaillit du plafond par un système de tuyaux et de turbines et, en quelques secondes, trempe les officiers jusqu'aux os.

A la troisième prise de vues le paysage avait changé. Une colline qu'il faut attaquer et prendre, des soldats « morts » et des chevaux « morts », couvrant le champ de bataille. Comme la fois précédente, Gance arrive avec une mise en place si soigneusement prévue qu'on peut enregistrer la bataille sans répétition. Il y a au moins huit cents hommes qui luttent. Les officiers, à cheval, courent à toute bride sur les collines, les drapeaux flottent, un général tombe de cheval, les canons d'une forteresse éloignée crachent leurs volées sur le champ de bataille, et, en plein tumulte, le technicien peut observer un soldat portant sur l'estomac une caméra camouflée. L'appareil est relié par un fil invisible à un moteur disposé en dehors du champ de bataille — il fonctionne sans manivelle. La pluie tombe sur toute la scène, les ventilateurs envoient en hurlant la fumée de la poudre au-dessus de la masse d'hommes ondoyant et luttant, les éclairs brillent, l'effet est surprenant.

Quand je quitte le studio, bouleversé et les nerfs tendus, je vois dans l'antichambre les « blessés ». Les combattants se sont à ce point engagés dans la chaleur du combat qu'ils en ont rapporté des égratignures, de longues déchirures et de graves blessures. Le sang coule. Deux infirmières circulent et font des bandages. Dans un des bureaux des directeurs, un médecin reçoit ceux qui sont le plus gravement atteints. Gance lui-même ne pense certainement plus à eux. A ce moment, je me rappelle avoir lu un jour une brochure publicitaire pour le film de Griffith *Intolérance*. Après avoir énuméré les frais en dollars, la profondeur des décors en kilomètres, le nombre de centaine de mètres carrés qu'on avait utilisés et de dizaines de milliers de figurants qu'on avait employés, on ajoutait un peu sèchement : pendant les prises de vues, on n'a déploré la perte d'aucune vie humaine.

Ce n'est qu'après avoir assisté à la scène d'infirmerie ci-dessus que j'ai compris la profondeur des perspectives qu'ouvre cette simple phrase.

LA MYSTIQUE REALISEE (1930)

La Vierge d'Orléans, et ce qu'il y avait de passionnant dans son chemin vers la mort, commença de m'intéresser quand la canonisation de la jeune bergère, en 1924, fit que le grand public, et pas seulement en France, s'intéressa de nouveau aux événements dont elle fut le centre et à son procès. En outre, la pièce ironique de Bernard Shaw et le traité savant d'Anatole France contribuèrent aussi à ce regain d'intérêt. Plus je me familiarisais avec le contenu historique, plus il devenait important pour moi d'essayer de recréer, sous une forme cinématographique, les parties principales de la vie de la Pucelle.

D'avance, j'ai été conscient des exigences propres à ce projet. Traiter le sujet à la manière des films à costumes aurait peut-être pu permettre de décrire le XVe siècle et son environnement culturel, mais cela n'aurait abouti qu'à susciter une comparaison avec d'autres époques. Il s'agissait au contraire de faire en sorte que le spectateur fût absorbé par le passé ; les moyens étaient multiformes et nouveaux.

Il était nécessaire de faire une étude sérieuse des documents du procès de réhabilitation ; mais je n'étudiai pas les vêtements et autres caractéristiques de l'époque. Car l'année de l'événement me semble aussi peu importante que son éloignement du présent. Je voulais interpréter un hymne au triomphe de l'âme sur la vie.

Ce qui irradie des étranges gros plans vers le spectateur, qui en est peut-être ému, n'a pas été élaboré par hasard. Toutes ces images expriment le caractère de la personne qu'elles montrent et l'esprit même du temps. A la vérité, j'ai sacrifié les « embellissements ». Mes acteurs ne devaient pas toucher aux fards et aux houppes à poudre. Pour la construction des décors également, je rompais avec la tradition : lors des premières prises de vues, j'avais déjà fait faire aux architectes l'ensemble du décor et toutes les scènes, de la première à la dernière, furent filmées dans leur ordre chronologique. Rudolf Maté, qui dirigeait la caméra, comprenait les exigences de la psychologie dramatique des gros plans et il m'a donné cela même qui représente ma volonté, mon sentiment, ma pensée : de la mystique réalisée.

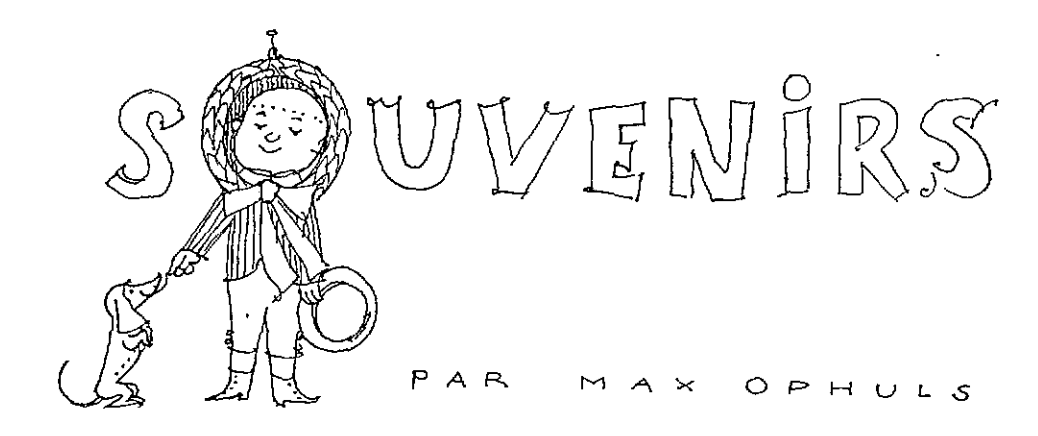
J'ai aussi trouvé chez Falconetti, qui jouait Jeanne, ce que je peux me permettre de qualifier d'une expression hardie : « la réincarnation de la martyre ».

Carl DREYER.

(*A suivre.*)



Jean-Luc Godard rendant visite à Carl Dreyer.



VI

On venait de projeter *La Fiancée vendue* devant les grands manitous de l'U.F.A. Dans le couloir, Herr von Duday, mon directeur de production, aussi charmant que gigantesque, me prit à l'écart.

— Pas mauvais, pas mauvais du tout, gronda-t-il, très ancien colonel de cuirassiers. Il n'y a que la diligence, le cheval de gauche est harnaché à l'envers. Ça ne se reproduira pas, parole de cuirassier !

En effet, cela ne devait pas se reproduire. De toute manière, il ne devait plus se produire grand-chose. Je parle, bien entendu, de choses agréables.

Mon film suivant s'intitulait *Les Héritiers hilares*. Une distribution éblouissante, pour un scénario inepte, insipide, d'une platitude à toute épreuve. Ce qui n'allait pas empêcher le film de faire une belle carrière commerciale. Pour ma part, si j'avais dû payer ma place pour le voir, j'aurais regretté et mon argent et ma soirée. L'intérêt que j'apportais à ce triste pensum me rappelle une anecdote que l'on racontait alors sur Max Liebermann, président de l'Académie de peinture d'Allemagne. Aux premiers mois de la Grande Guerre, Liebermann fut convoqué au G.Q.G. pour faire le portait du maréchal Hindenburg. Or, Liebermann, impressionniste tendre et mélancolique, avait en horreur et les commandes officielles et la discipline à la prussienne. Comme un aide de camp lui demandait si le maréchal était difficile à portraiturer, il ronchonna : « Celui-là ? Je pourrais le croquer en pissant dans le sable. » Eh bien ! ces *Héritiers hilares* me passionnaient à peu près autant que Hindenbourg passionnait le vieux peintre.

Nous devions tourner sur les bords du Rhin, à Assmanshausen, adorable cité médiévale que la vie moderne avait charitablement épargnée. Malheureusement, il pleuvait, du matin au soir et du soir au matin. Au bout de cinq semaines, j'avais tourné en tout et pour tout dix séquences. L'ambiance était à la crise. L'enthousiasme initial s'émiettait à vue d'œil, sous les effets conjugués des rumeurs alarmantes et des susceptibilités exacerbées. A Berlin, les responsables de notre budget me soupçonnaient d'avoir partie liée avec le soleil qui s'obstinait à rester invisible. Et, un beau jour, l'ex-colonel von Duday — qui, jusqu'alors, m'avait fichu une paix royale — vint en personne à Assmanshausen pour « mettre de l'ordre ».

— Salut, jeune homme, grommela-t-il. Venez, on va faire une balade.

Je m'installai à côté de lui, dans son immense Mercedes. Sous un ciel toujours aussi maussade, nous filâmes vers la forêt de haute futaie qui cernait la ville. Pendant une heure Duday ne desserra pas les dents. Je respectai son silence, tout en me demandant à quelle sauce il allait me manger. Soudain, il freina.

— Descendons, voulez-vous ?

Nous fîmes quelques pas, sur un sentier détrempé. Duday regardait le ciel. Brusquement, il s'immobilisa et, d'un doigt soigneusement manucuré, indiqua dans le lointain un point noir, au ras des nuages.

— Regardez ! Un faisan, et au mois d'avril ! Extraordinaire, hein ? » Il s'interrompit, attendant sans doute une approbation qui ne venait pas. Et pour cause : en bon citadin, je ne voyais pas ce que l'envol de ce faisan

avait d'extraordinaire. Même au mois d'avril : « Celui-là, c'est un coq : ces grands battements d'ailes, c'est caractéristique. On va attendre une minute, la poule va venir le rejoindre. »

En effet, un second point noir se détacha bientôt de la masse compacte des arbres. Satisfait, Duday hocha la tête.

— On rentre ? proposa-t-il.

Devant l'hôtel, il me serra la main.

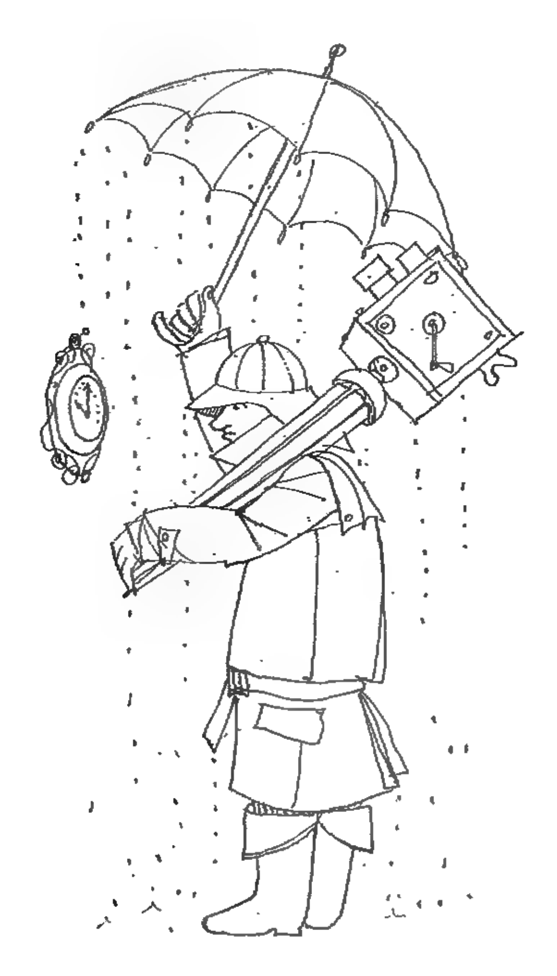
— Tout va bien, mon petit vieux. Vous n'avez qu'à continuer.

Et il reprit la route, en direction de Paris. A Sarrebruck, il s'arrêta pour une visite-éclair à mon père. Ce fut bref, et impressionnant. Du haut de ses deux mètres, il laissa tomber quelques mots, des paroles sans réplique.

— Votre fils... euh... ne vous inquiétez pas pour lui. C'est un garçon... euh... un garçon... enfin, pas la peine de s'inquiéter pour lui. Au revoir, monsieur.

Dix mois plus tard, par une froide soirée d'hiver, je le vis se dresser devant moi, toujours aussi gigantesque, alors que je traversais la grande cour des studios. Il avait dû guetter mon passage. Comme je levais la tête, je vis qu'il était livide. Quelque part dans le ciel, sa main brandissait un journal.

— Vous connaissez la nouvelle ? chuchota-t-il, d'une voix rauque. Ce voyou, ce Hitler de malheur... il est devenu chancelier. Par-



Malheureusement, il pleuvait du matin au soir et du soir au matin.

faitement, chancelier du Reich. Eh bien, moi, en tant que vieil officier, je vous le dis, c'est la fin de l'Allemagne !

Bien plus tard, à Paris, un ami commun me transmit ses amitiés et me raconta « sa dernière » :

L'Allemagne nageait alors en pleine euphorie *hitlérienne*. A l'U.F.A., les favoris du régime avaient accaparé les meilleures places. Un soir, le père Duday appelle son chauffeur. « Dans les bois, je vous dirai. » Cahotant sur les chemins forestiers, la Mercedes roule en direction d'Oranienbourg où les S.S. ont installé le premier camp de concentration. Quand, à travers les arbres, on aperçoit les miradors, Duday fait stopper et descend. A pas de loups, il s'approche des barbelés. « Hé, les copains ! lance-t-il dans la nuit. Vous n'auriez pas un bon sujet à me refiler ? »

Sans aucun doute, une histoire inventée de *toutes pièces*. Mais, en lui donnant pour héros le père Duday, on a rendu un bel hommage à cet homme de vieille roche.

* * *

Dès avant la fin du tournage des *Héritiers hilares*, j'avais reçu un premier avertissement. C'était le chef du personnel qui m'avait annoncé la nouvelle.

— Vous aurez un national-socialiste comme chef décorateur. Nous sommes forcés d'engager quelques-uns de ces messieurs. J'espère que cela ne vous dérange pas ?

Cela me dérangeait, bien sûr, mais je n'y pouvais rien. Le monsieur en question arriva le lendemain.

— Benno von Arendt ! se présenta-t-il, en claquant les talons. A partir d'aujourd'hui, je ne connais que deux chefs, mon Führer, et mon metteur en scène.

Fait curieux, nous nous entendions assez bien. Parfois, entre deux prises de vue — nous étions toujours à Assmanshausen, à attendre le soleil qui s'obstinait à bouder — nous nous promenions dans les bois, sous la pluie. Arendt s'efforçait de m'expliquer ses théories politiques, qui me paraissaient aussi confuses qu'inquiétantes.

— Ce qui me trouble le plus, disais-je, c'est votre antisémitisme virulent. Un de ces jours, vos petits copains me feront un mauvais parti...

Arendt souriait.

— Il ne faut pas prendre ça au sérieux, voyons. L'antisémitisme n'est pour nous qu'un excellent moyen de propagande. Quand nous aurons pris le pouvoir, nous n'en aurons plus besoin. Et, croyez-moi, vingt-quatre heures plus tard, on n'en parlera même plus.

— Vous en êtes sûr ? protestai-je. A prêcher la haine et la violence aux masses populaires, on risque de ne plus pouvoir les contenir.

Arendt eut un rire méprisant.

— Les masses ? Elles obéiront, au doigt et à l'œil. Je vais même vous en donner la preuve. Vous n'aurez qu'à m'accompagner à l'une de nos réunions, ici même, dans le village. Entre nous, vous n'avez rien d'un aryen nordique, n'est-ce pas ? Eh bien, du moment que j'en donne l'ordre, ces gaillards se mettront au garde-à-vous devant mon invité, ils lèveront le bras comme devant le Führer. On parie ?

La curiosité l'emportant sur la prudence, j'acceptai. J'eus ainsi l'occasion d'assister à une réunion clandestine — officiellement, les milices nazies étaient dissoutes — des troupes d'assaut. Vers minuit, je pénétrai, à la suite d'Arendt, dans une arrière-salle d'auberge. A notre entrée, une vingtaine de garçons, en chemise brune à baudrier, le poignard à la ceinture, se dressèrent comme un seul homme. Vingt robots, formés en deux rangs.

— Mon ami Max Ophuls, annonça Arendt. *Sieg Heil* !

Les bras se levèrent.

— Sieg Heil ! vociféra le chœur.

J'eus l'impression de vivre un cauchemar grotesque. En silence, je passai les robots en revue. Arendt me lança un coup de coude et un clin d'œil complice. Je ne me sentais pas rassuré pour autant. J'avais la gorge trop serrée pour vider le « demi » d'honneur qu'on m'offrait.

Quelques jours plus tard, Arendt fut affecté à un autre film. Je ne devais avoir de ses nouvelles qu'au bout de plusieurs mois, en février 1933. C'était l'époque où, dans les rues de Berlin, les miliciens nazis assommaient les Juifs, où la presse se déchaînait contre les artistes, savants, écrivains soupçonnés d'opinions libérales. Un soir, il me téléphone, chez moi.

— Ecoute, Max, j'ai réfléchi à ce que tu m'as raconté tout à l'heure. Si ton père est vraiment aussi malade que tu le dis, tu aurais *tort d'hésiter. A ta place, je n'attendrais pas* une journée de plus. Prends le premier train, ou, encore mieux, saute dans ta voiture.

Vingt-quatre heures après mon départ, deux camions bourrés de miliciens se présentèrent à mon appartement. Il paraît qu'ils furent très déçus.



« Benno von Arendt ! » se présenta-t-il, en claquant les talons.

Le sujet de *Liebelei* m'avait fasciné dès la première lecture. J'étais encore occupé à tourner *La Fiancée vendue* quand, par un simple coup de téléphone, on m'en confia la mise en scène. Je flairai aussitôt l'occasion de faire un film d'acteurs jeunes, spontanés, que le culte de la vedette n'avait pas encore gangrenés. De plus, j'avais, — et j'ai toujours — un profond respect pour Arthur Schnitzler et son œuvre. Dès mon retour à Berlin, je pris contact avec le producteur, un indépendant dont les conceptions artistiques différaient, hélas, sensiblement des miennes. Pour commencer, il me présenta un projet de distribution : rien que des vieillards au bord de la retraite, des grand-mères incapables de se résigner — des noms connus, mais bien fatigués, auxquels, pour des raisons purement commerciales, on allait donner des rôles de jeunes premiers et d'ingénues. Puis, le producteur, dans un bel élan sentimental, m'explique comment il *voyait* le film. L'œil humide, la voix tremblante, il évoquait « le vin nouveau, et les guinguettes de la forêt viennoise, vous voyez ce que je veux dire... il nous faudrait aussi des lavandières, au décolleté généreux... et si l'on trouvait le moyen d'y glisser le père Strauss, avec son violon... ça fait toujours un effet bœuf... » Bref, une montagne de guimauve.

J'avais pris la précaution de me faire accompagner par mon ami Alexander. A nous deux, nous formions un attelage plutôt fougueux. L'entretien prit donc bientôt une tournure des plus animées. Dans l'antichambre, se tenait une secrétaire, la jeune Lise, une bien jolie personne. Des années plus tard, à Paris, dotée d'un confortable embonpoint et d'une nombreuse progéniture, elle devait encore se rappeler « ce magnifique raffut ».

« Après votre départ, j'ai dû m'armer d'une serpillière pour essuyer l'encre, racontait-elle, ravie. Il y en avait partout, notamment sur le costume du patron. Vous visiez rudement bien, à l'époque. »



La voix tremblante, il évoquait le vin nouveau.

Le soir même, le producteur indépendant rendit son tablier. Sans doute n'avait-il pas le courage de m'affronter une seconde fois. *Liebelei* allait être réalisé par un autre groupe.

Le film était né sous une bonne étoile. Une de ces étoiles de première grandeur qui brillent surtout dans le ciel des poètes ; à mon sens, Arthur Schnitzler était un poète magnifique. Sa mort remontait alors à dix ans, mais son charme restait bien vivant, au point d'ensorceler toute l'équipe. D'abord, nous eûmes un coup de chance pour la distribution. A la recherche d'un interprète idéal pour le rôle de Fritz, je me rappelai une voix. Je l'avais entendue à Munich, pendant le tournage de *La Fiancée vendue*. J'avais eu, à l'époque, un entretien téléphonique avec un jeune confrère, un certain Liebeneiner, à qui je voulais emprunter l'un de ses acteurs. Il n'avait montré aucun empressement, car il avait lui-même besoin de cet artiste. Je remarquai, cependant, qu'il s'exprimait clairement, simplement, d'une voix chaude et souple. Une voix exceptionnelle.

Soudain, je l'interrompis :

— Vous-mêmes n'êtes pas acteur, par hasard ? *demandai-je.*

— Je voudrais bien, soupira la voix, à l'autre bout du fil.

A l'époque, notre entretien s'était arrêté là. A présent, obsédé par le souvenir de cette voix, je pris le train pour Munich. Je me rendis chez Liebeneiner, et nous allâmes nous promener. Comme je lui offrais le rôle de Fritz, il accepta aussitôt. C'était un idéaliste, un ascète moral, bref, un phénomène inhabituel, pour ne pas dire incongru, dans ce métier où la façade brillante l'emporte toujours sur la réalité. A vrai dire, je craignais qu'en quittant le théâtre pour le cinéma, il ne perdît sa fraîcheur. Aujourd'hui encore, je suis persuadé que la plupart des jeunes vedettes ont besoin, au début de leur carrière, d'un *guide chevronné pour échapper* à d'innombrables écueils. Des cachets démesurés, un luxe outrancier et tapageur, une publicité hystérique, la cohue des photographes et des journalistes qui les flattent comme on flattait autrefois l'amour-propre d'un souverain absolu, il faut un caractère bien trempé pour résister à tout cela, pour rester soi-même. Neuf fois sur dix, la pudeur, la spontanéité, la courtoisie naturelle, tout ce qui les rend émouvants, disparaissent à jamais. C'est la fin d'un être humain, et la naissance d'un monstre sacré.

— Avez-vous un ami qui habiterait loin des grandes villes dans le calme, dans une atmosphère propice au recueillement ? demandai-je à Liebeneiner.

— Un ami ? Non, mais j'ai ma grand-mère, elle vit dans un village isolé...

— Parfait. Le tournage ne commencera que dans trois mois. Jusque-là, allez vous reposer chez votre grand-mère. Je vous enverrai un uniforme d'officier autrichien, du siècle dernier. Vous le porterez quelquefois, histoire de vous mettre dans la peau du personnage.

L'idée lui parut excellente. Notre directeur commercial la trouva extravagante : il ne voyait pas pourquoi il paierait, à ce garçon modeste, trois mois de vacances à la campagne. Il devait changer d'avis quand, dès le premier tour de manivelle, Liebeneiner fit preuve, dans son jeu, d'une discrétion naturelle qui enchanta tout le monde. A telle enseigne qu'il créa son rôle, pour ainsi dire sans mon intervention, à la perfection.

Pour le rôle de Théo, j'avais pressenti Willy Eichberger qui, par la suite, devait faire à Hollywood une belle carrière sous le nom de Charles Esmond. Je l'avais choisi sur le conseil de ma femme.

— Il faudrait un acteur qui soit quelque peu honteux d'être devenu acteur. Un gentleman timide.

Je me rappelai alors ce garçon que j'avais connu au Burgthéâtre de Vienne. Il n'avait pas changé : aimable, d'une gentillesse désarmante, inhibé au point d'en être maladroit, rougissant comme un collégien, mais avec des manières d'homme du monde. Exactement ce qu'il nous fallait. Par bonheur, il n'avait pas encore eu le temps de changer.

Mon plus grand jour de chance, cependant, je l'eus le jour où nous tournâmes des bouts d'essai pour les deux principaux rôles féminins. Ce matin-là, j'embarquai dans ma voiture Louise Ullrich, actrice de théâtre spécialisée dans les tragédies, et Magda Schneider, jeune et joyeuse vedette d'opérette. Louise devait en principe jouer le rôle de Christine, femme grave et mélancolique, Magda celui de Lizzi, fille gaie, un tantinet écervelée. Soudain, Louise nous fit une confidence inattendue.

- Paraît que je suis triste : alors, on me colle des emplois de tragédienne. Pourtant, à la maison, avec ma mère, on rit du matin au soir. Quand ma mère me voit sur scène, en train de pleurer, elle n'en revient pas !

— Et dire que moi, je voudrais tant avoir la chance de jouer, une fois au moins, un rôle tragique, soupira Magda.

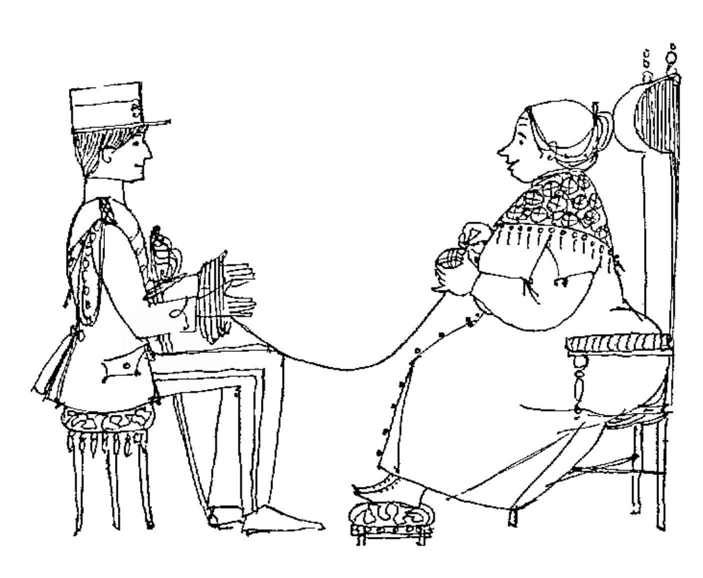
Pensif, je les regardais. L'une comme l'autre parlaient sérieusement. Alors, j'eus une idée. Si je leur proposais d'échanger leurs rôles ?

Ce fut une surprise, et un beau succès. Pour la première fois, une jeune fille fraîche, pas compliquée pour un sou, allait créer l'un des personnages les plus tragiques de la littérature européenne. Elle allait émouvoir des millions de spectateurs.

Max OPHULS.

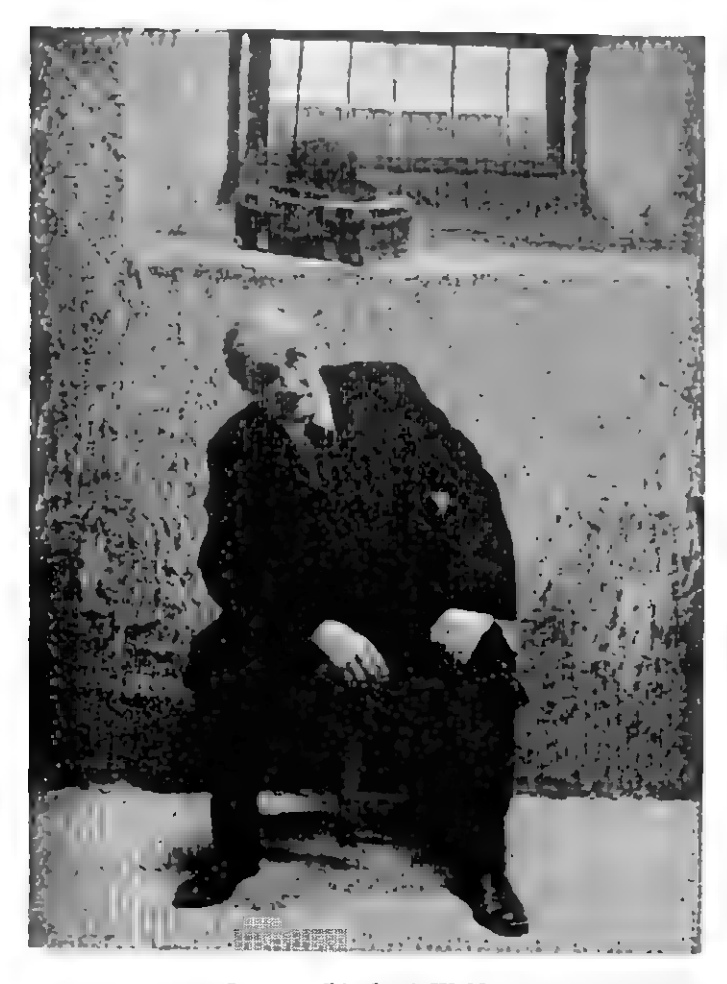
(A suivre.)

(Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.)



Non, mais j'ai ma grand-mère.

VENISE 1961



Samson d'Andrzej Wajda.

MARIENBAD

Je m'étais toujours demandé pourquoi le festival de Cannes, malgré de nombreuses imperfections, était à la fois plus couru et plus important que celui de Venise. Je pense en avoir découvert une raison qui m'est toute personnelle, il est vrai. Le pire ennemi du festival de Venise est Venise elle-même. Il faut un sacré courage, croyez-moi, pour s'enterrer, à cause d'un Autant-Lara par exemple, dans l'affreux décor du Lido, au lieu de profiter des charmes diurnes ou nocturnes de la cité des Doges.

Cela dit, je reconnais que Venise 61 a été, dans son ensemble, un festival satisfaisant, au-dessus de la moyenne, bien qu'absolument sans génie. Il a été dominé très nettement par *L'Année dernière à Marienbad*, et c'est justice que le film de Resnais ait obtenu le grand prix. Je n'insisterai pas sur cette œuvre, qui eut droit, ici-même, à l'hon-

neur d'un numéro · spécial. Toutefois, trois visions me confirment dans ma réaction initiale : si je reconnais la perfection du travail de Resnais, j'avoue être, de plus en plus, violemment contre le principe qui préside à la conception de ce film. Je ne crois pas à la pénétration de la caméra dans le monde mental. C'est la source de tous les arbitraires. Rien n'est plus gênant que de voir se dérouler devant soi la représentation de la conscience vécue, interprétée et rendue selon une logique objective. Il y a là une contradiction interne entre la forme du film qui apparaît comme un pur jeu de l'esprit, et son but qui est d'explorer les régions mystérieuses de l'imaginaire. Or je crois que c'est au cinéma que doit principalement s'appliquer ce programme que Baudelaire assignait à la peinture : rendre le dedans par le dehors. J'estime qu'un Mizoguchi ou un Lang sont allés plus loin dans l'imaginaire que tous les *Marienbad* du monde, et leurs œuvres restent ouvertes, tandis que le film de Resnais s'enferme sur soi et se limite à lui-même.

Au fond, Marienbad n'est rien d'autre qu'une version moderne, talentueuse, intelligente, d'une extrême beauté, et tout ce que l'on voudra, de *Caligari*. De même, et parce qu'il nous faut pénétrer dans le monde mental, la déformation des apparences est requise. Dans *Marienbad*, cette déformation porte, certes, plus sur le temps que sur l'espace, mais il n'empêche que c'est un cinéma entièrement fondé sur la déformation, les procédés et le truquage. Le Tout-Cinéma 1925 semble s'être donné rendez-vous dans cet hôtel froid, lugubre, sinistre, où se meuvent des fantômes : l'*expressionnisme* caligaresque côtoie un *surréalisme* qui ose, lui, à défaut des personnages, dire son nom, et le *montage attractif* à la Eisenstein, qui fait de chaque plan un bloc statique, courtise le *cinéma pur* où les mouvements d'appareil sont délivrés de toute fonction autre que celle de la sensation qu'ils procurent. Seul, manque le *cinéma-œil*, abandonné à Jean Rouch. Par quel miracle, dès lors, les erreurs du passé deviendraient-elles aujourd'hui vertu unique ? La voie de Resnais est celle des « grands en marge » du cinéma, Eisenstein ou Welles. Lorsqu'elle atteint un tel niveau, elle est en soi admirable. Mais *en soi* seulement. Le plus mauvais cinéaste, s'il s'inspire des principes cinématographiques de Lang, de Hawks, de Walsh, etc., fera un film mauvais, mais visible. En revanche, un film influencé par Resnais a toute chance d'être invisible et insupportable. Combien d'enfants d'Hiroshima, idiots et monstrueux, n'avons-nous pas déjà à déplorer ? Mais ce seront des anges de beauté en comparaison des fils de *Marienbad*.

YOJIMBO

Le festival, cette année, ouvrit la compétition avec l'un de ses favoris, Akira Kurosawa. *Yojimbo (Le Garde du corps)* est un film curieux. Sous ses allures de western, il dissimule une mouture nippone de la Série Noire. C'est même directement chez Dashiell Hammett que Kurosawa est allé chercher son héros. Profondément amoral, intelligent et solitaire, grand buveur et bagarreur à bon escient, ce Yojimbo vient offrir ses services de bretteur à deux gangs rivaux qui terrorisent un gros village, au siècle dernier. Il passe de l'un à l'autre avec désinvolture, puis se sert de l'un contre l'autre, avec une science dans l'art de pourfendre qui redonne tout son sens horrible à ce joli mot des romans de chevalerie. Tête, bras, troncs, jambes volent dans les airs, comme feuilles mortes en hiver. Mais, finalement, écœuré par l'égoïsme outrancier de ces deux gangs, notre Yojimbo retrouve une âme de Samouraï : il procurera gratuitement la paix à ce village éprouvé.

L'intention symbolique de Kurosawa me semble claire. Ses deux gangs ressemblent curieusement aux deux blocs antagonistes du monde actuel. On ne pourra vaincre la guerre menaçante que par l'abandon d'une attitude égoïste et les retrouvailles des grandes traditions morales de désintéressement et d'altruisme. De quoi ravir droite et gauche idéalistes, mais beaucoup moins l'amateur de cinéma, qui n'appréciera que peu un style lourd, grimaçant, ainsi qu'un jeu d'acteurs trop facilement caricatural. Reste une utilisation du cinémascope, excessive, mais qui ne manque pas de charme, un *tempo* assez vif, et quelques belles scènes de bagarres, traitées comme des ballets. Supérieur, à mon avis, aux *Sept Samouraïs*, je ne crois pas, malgré tout, que *Yojimbo* puisse nous convaincre du génie de Kurosawa. Une fois de plus celui-ci nous apparaît comme un habile technicien, à la pensée et au talent limités.

TU NE TUERAS POINT

Bien que l'on nous accuse souvent de parti pris, nous espérons tellement qu'un mauvais cinéaste, ayant quelque réputation, puisse un jour réaliser un bon film, que nous étions impatients de voir le dernier Autant-Lara. Mal nous en prit. *Tu ne tueras point*, on s'en souvient, hante les rêves de notre Claude national depuis bientôt dix ans. Enfin, s'armant d'un grand courage, Autant-Lara partit pour l'étranger réaliser ce film sur l'objection de conscience. Il nous est revenu à Venise, sous le drapeau yougoslave, honni et méprisé par notre délégation officielle qui avait reçu ordre de se montrer offusquée.

Sur un sujet délicat et brûlant, Autant-Lara, aidé de Bost et Aurenche, nous a servi une œuvre d'une rare grossièreté, tant dans l'inspiration que dans l'exécution. Si l'on peut déterminer une constante, un thème, dans l'œuvre du cinéaste, c'est bien celui de l'impudeur. La façon dont la caméra regarde les héros et les événements de cette histoire est aussi sale, laide et basse que celle dont Autant-Lara regardait le slip de Danièle Gaubert dans *Les Régates de San Francisco*. Tout est faux dans ce film, tout y est répugnant. Et tout est mis en œuvre aussi pour émouvoir les plus sordides sentiments du public. C'est le film d'un sexagénaire atteint de sénilité, si effrayé par son impuissance et par la venue de la mort qu'il se réfugie dans la mystique rassurante de l'apocalypse dont il veut se faire le prophète. La conférence de presse qu'il a donnée fut le spectacle le plus minable et le plus pitoyable auquel j'ai assisté depuis longtemps. Suzanne Flon, cette très grande comédienne, a obtenu, pour quelques très rares apparitions, la coupe Volpi d'interprétation féminine. Petite contribution supplémentaire à la bêtise : elle y est franchement mauvaise, comme tous les autres acteurs.

LA FILLE AUX YEUX D'OR

On attendait avec curiosité *La Fille aux yeux d'or* de Jean-Gabriel Albicocco. D'autant plus que Venise avait préféré ce film aux six autres choisis en France par notre comité de sélection. Cette curiosité fut vite émoussée. Sur une nouvelle de Balzac, modernisée, ce qui choque les balzaciens qui crient à la trahison, à tort à mon avis, puisqu'un cinéphile accepte toutes les trahisons par rapport à une œuvre originale si elles servent le film, *La Fille aux yeux d'or* malheureusement n'apporte rien au cinéma. Très sophistiqué, d'un esthétisme forcené et gratuit, c'est un film plein de surcharges baroques dans le sens, ou plus exactement le contresens, où ce terme de baroque est compris en France. Cette tendance esthétique, qui est la révolte de la vie contre toutes les contraintes et règles artistiques, est confondue ici avec son contraire : un enjolivement inutile et qui se veut gracieux. Mais le défaut majeur est un manque de personnalité. Impossible de découvrir à la vision de *La Fille aux yeux d'or* qu'il s'agit de la première œuvre d'un jeune homme de vingt-quatre ans. C'est un film qui semble émergé des temps révolus du *Baron fantôme*. Il est encore temps pour l'auteur de se rappeler ceci : un vrai cinéaste est essentiellement un poète, et son œuvre est d'emblée poétique. Vouloir faire un film poétique, par la multiplication des artifices, est donc une imposture.

SAMSON

C'est, justement, parce que j'ai cru découvrir dans *Samson* une véritable inspiration poétique que, pour la première fois, je me sens un faible pour un film d'Andrzej Wajda. Débarrassé de tout ce clinquant et effets tapageurs qui taraient les œuvres précédentes, *Samson* marque une sorte de retour à soi de l'auteur, similaire à celui du héros. Je suppose que cette volonté d'intériorité est ce qui a nui au succès du film : les admirateurs de Wajda se déclarent déçus et les autres l'accusent de longueur.

L'action se déroule pendant le siège de Varsovie. Un juif est parvenu à s'enfuir du ghetto et réussit à survivre dans la ville, aidé par des amis polonais. Caché dans une cave, il vit de plus en plus une vie végétative, se coupant complètement de la vie quotidienne, et se berce littéralement d'illusions. Jusqu'au moment où, apprenant la destruction complète du ghetto, il retournera au soleil et détruira une dizaine d'Allemands, en se faisant sauter avec eux.

La transposition de l'histoire biblique est des plus habiles et son grand mérite est d'en retrouver le sens profond. Mais je crois que la qualité majeure du film vient de la concordance entre l'itinéraire physique et spirituel du héros et l'aventure esthétique du cinéaste. Ce dernier vise désormais à davantage de simplicité et de naturel. Par là il trouve enfin la force qu'il dispersait en vain dans ses précédents films. Si Wajda parvient, et il le peut, à se débarrasser de de tout un fatras symbolique dans l'image, comme ce château de cartes qui s'écroule au moment où tout va s'écrouler autour du héros, il apparaîtra comme l'un des grands cinéastes européens. Il lui faudrait aussi acquérir un raffinement qui semble lui faire défaut et dépasser, même sur le plan politique, une pensée par trop primaire.

LE BANDIT D'ORGOSOLO

Le Bandit d'Orgosolo fut la seule révélation de ce festival, ce qu'a d'ailleurs confirmé le jury en le couronnant. C'est du très grand documentaire, dans le sens où l'entendait Flaherty. Le mérite de Vittorio de Seta, toutefois, vient de ce qu'il œuvre dans une voie absolument originale. Au lieu d'avoir une idée poétique préconçue du monde, comme Flaherty, de Seta entend manifester une vision purement réaliste. Il est le premier, après Rossellini, à avoir été jusqu'au principe du néo-réalisme : prendre un fait-divers et le porter à l'écran sans concession. Seulement, à la différence de Rossellini qui jette sur



Le Bandit d'Orgosolo de Vittorio de Seta.

l'écran son intuition tant morale que politique qu'il a du fait-divers, de Seta entend le démonter et, par la manifestation des effets, découvrir, par déduction, les causes. C'est donc une démarche inverse de celle de l'auteur de *Païsa* qui l'anime, et par là même de Flaherty. A une saisie idéaliste et « artiste » du monde, il oppose une pensée matérialiste et historique.

Le sujet en est simple. En Sardaigne, un berger est impliqué injustement dans une affaire de vol. Des carabiniers, venus l'arrêter, sont aux prises avec les véritables voleurs. Coup de feu. Un des carabiniers est tué. Le berger s'enfuit avec son troupeau et son jeune frère, dans l'espoir de gagner une retraite sûre. En proie à l'hostilité de la nature et des hommes, il y perdra l'espérance. Il deviendra donc ce que l'on veut qu'il soit, un bandit. Il attaquera un autre berger pour lui voler son troupeau. On a fait du berger un loup.

En débarrassant son film de toute structure dramatique, en se contentant de révéler les rapports de force sans chercher à en tirer du pathétique, bref en racontant un fait-divers sans fioriture et comme il a eu le plus de chance de se dérouler, de Seta élimine toute entrave à ce qu'il recherche : une prise de conscience. L'itinéraire que doit suivre un être primaire pour accéder à la révolte, donc à la dignité de soi et de sa dignité d'homme, rejoint celui que de Seta parcourt dans sa mise en scène. Rien *a priori* dans son film n'est un spectacle agréable en soi à regarder. Ni les héros, ni les moutons, ni les paysages ne sont destinés à plaire. Mais, selon l'idée viscontienne, de Seta en révèle, par des photos belles et simples, la grandeur originelle. Sous son apparence virgilienne, de Seta nous invite à condamner un ordre de choses qui permet la dégradation d'un ordre naturel.

LE BANDIT

Les qualités de ce *Bandit d'Orgosolo* détruisent celles d'un autre *Bandit*. Le film de Renato Castellani, en effet, d'une longueur excessive, plus de trois heures, tend à nous dire la même chose que celui de Vittorio de Seta. L'action se situe dans un petit village de l'Italie du Sud et, sous forme de chronique, nous en conte les aventures sur une période de près de six ans (de 1942 à 1948). Un jeune paysan, accusé lui aussi à tort d'un



Sandra Milo dans *Vanina Vanini* de Roberto Rossellini.

meurtre sous le régime fasciste, parvient à s'échapper à la libération et s'engage chez les Américains. Lorsqu'il revient, amnistié, dans son village, il entreprend une lutte contre les gros propriétaires terriens qui préfèrent laisser des terres incultes pour le passage de leurs moutons. Les paysans se révoltent, s'emparent de ces terres, en sont chassés par les carabiniers. Notre héros s'installe alors dans l'illégalité et sème le désordre, tandis que les propriétaires concèdent en fin de compte leur terre. Ecœuré par le lâchage de ses troupes, le bandit, devenu fou, tuera à l'aveuglette, flics, femmes, enfants et vieillards, avant d'être abattu lui-même.

Beau formellement, un peu trop même, plein de complaisance dramatique, ce film, qui n'en finit pas et qui donne l'impression de ne devoir jamais s'arrêter, utilise le néo-réalisme dans un but commercial. La noble ambition du propos ne résiste pas à cette compromission et ce film, qui se veut de gauche, se fera sûrement assommer par les véritables marxistes. Esthétiquement, il est peu défendable, malgré de beaux morceaux, car, de toute façon, il est toujours en deçà de *La Terra trema*, auquel il fait irrésistiblement penser. *Le Bandit* est un échec qui marque les limites mêmes de Castellani.

VANINA VANINI

L'échec de Rossellini, pour cuisant qu'il soit, n'est que très relatif en comparaison. *Vanina Vanini* contient d'admirables morceaux, mais

l'œuvre m'a paru décousue. A cela je vois deux raisons : la première vient d'un différend entre le cinéaste et son producteur qui a coupé d'importants passages, paraît-il, de la première partie. La seconde : ne comprenant pas un mot d'italien, je suis mal placé pour parler d'un film où les dialogues semblent mener l'image. Je préfère donc attendre une seconde vision avec sous-titres pour juger convenablement. Dire que ce film m'a semblé dirigé paresseusement du bout de la caméra rendrait mal compte des beautés éparses que l'on y relève souvent. Une seule chose m'apparaît comme sûre dès à présent : Sandra Milo n'a rien d'une héroïne stendhalienne, à la différence de Terzieff que je n'ai jamais vu ni si bon ni si beau.

Tel fut l'essentiel d'un festival où l'on a vu encore un film tchèque, *Le jour où l'arbre fleurira*, aux gros effets expressionnistes, oublié aussitôt que vu, *Eté et Fumées*, de Peter Glenville, sur une pièce de Tennessee Williams, qui ne vaut que par un maniérisme assez morbide dans la couleur, *Le Pont vers le soleil*, d'Etienne Périer, qui présente cette singularité de passer complètement inaperçu, quand on le voit sur l'écran, *Paix à celui qui rentre*, film russe d'Alov et Naumov, dans le style de *Taxi pour Tobrouk*, avec les mêmes bons sentiments malhonnêtes, et enfin la catastrophe des catastrophes, *Le Jugement dernier*, de Vittorio de Sica, que ses plus fidèles défenseurs ne peuvent même pas sauver.

LEVIATHAN

Il est regrettable, Venise en ayant décidé autrement, que Léviathan n'ait pas représenté notre pays dans la compétition, d'autant que ce film a remporté un vif succès dans la section informative. Ce premier long métrage de Léonard Keigel est en effet une réussite. Tout en respectant avec intelligence le roman de Julien Green, il a su, à mon avis, le dépasser. Le côté sourd de la province, ses passions qui s'enterrent au fond des êtres pour éclater soudain avec violence, tout cet aspect feutré et redoutable de personnages qui s'entre-déchirent au nom de l'amour, bref ce climat voulu par le romancier, non seulement Keigel a su admirablement le restituer, mais mieux, lui donner une existence nouvelle. Si l'histoire même de Green est peut-être ce qu'il y a de plus contestable dans ce film, on voit bien en quoi, pourtant, elle a intéressé le metteur en scène. Par des mouvements d'appareils savants sous leur allure simple, ouatés et doucereux, il capte toutes les pulsations secrètes de ses héros. Sa caméra glisse dans des eaux troubles pour démasquer le mal sous toutes ses formes, telle Asmodée qui surprendrait Léviathan. Un lyrisme secret et violent, une direction d'acteurs excellente font que l'on peut considérer ce film comme l'un des meilleurs de la jeune école.

Jean DOUCHET.

LA BOITE A SURPRISES

La grande coquetterie de nos festivals réside dans leur sérieux. Donner à voir ne suffit pas : il leur faut encore donner à penser. Venise, comme Cannes, a horreur du vide. On n'y rit jamais. On y sourit à peine. Et ne parlons pas des formes populaires du *cinématographe :* le western y est inconnu, le policier fort rare, l'épouvante considérée comme intruse. Seuls comptent les problèmes réputés douloureux ou les affrontements cornéliens.

A Venise, toutefois, la compétition proprement dite s'assortit de présentations-corsaires auxquelles est laissée pour butin une bonne dizaine de prix accessoires. Curiosités, documents, premiers films, essais en tous genres : la Section Informative est la boîte à surprises du festival de Venise. Mais toujours nul western, nul policier, nulle bande d'épouvante. Quoi alors ?

D'abord quelques films déjà célèbres, sur lesquels je ne reviendrai pas : *Chronique d'un été, Connection, Samedi soir, dimanche matin.* Ensuite, diverses contributions mineures, en provenance de l'Autriche, de la Suisse, du Mexique, de la Corée du Sud... Simples actes de présence sans grand intérêt. Curtis Harrington lui-même, en dépit de préjugés favorables, déçut avec son premier film, *Night Tide*, œuvre molle, empreinte d'un sternbergisme décadent, et dont le parti pris de merveilleux sombre sans éclat dans un océan de poncifs. Autrement convaincante est la fan-

taisie de John Hubley, pourtant consacrée à un thème ingrat de vulgarisation scientifique (l'homme devant le cosmos). J'ai, malencontreusement, manqué une trop grande partie de son film, *Of Stars and Men*, pour pouvoir en parler longuement. Aussi bien l'occasion ne saurait-elle rester longtemps sans se présenter de nouveau.

Première œuvre attachante : *Piel de Verano*. Torre-Nilsson possède une personnalité et une sensibilité qui lui sont propres. *Piel de Verano* (littéralement : *Peau d'été*) traite d'un thème qui lui est cher : celui de l'adolescence face au mystère de l'amour. Une jeune fille apprend la vie au chevet d'un mourant. Dans un univers calfeutré, ligoté par les conventions régnantes, évoluent des personnages énigmatiques, rongés de désirs inassouvis. Univers étouffant, silencieux comme un jardin clos, où s'effectue en grand secret le passage du paradis de l'innocence à l'angoisse d'après le paradis : Eve découvre le fruit défendu. Tout cela profondément enraciné dans une réalité sociale très précise : celle de la société argentine et d'un puritanisme séculaire. Art *personnel*, disions-nous, mais qui n'hésite pas à afficher ses influences. Welles, Astruc (celui du *Rideau cramoisi*), Sjöberg, certes. Mais aussi Bergman et Antonioni.

C'est tout de même l'Italie qui devait, une fois de plus, nous réserver les plus notables surprises. Non seulement le cinéma s'y sent toujours un peu chez lui, mais les cinéastes ne cessent guère de l'interroger, d'en inventorier tous les possibles. Malgré tout, et mise à part la tendance spectaculaire du cinéma italien (et nous commençons à pressentir qu'elle n'est nullement négligeable), c'est sur les pas du néo-réalisme que courent encore les jeunes cinéastes italiens. Oui, le néo-réalisme est partout présent, qu'il soit fidèle à lui-même (*Banditi a Orgosolo*), qu'il se survive (Castellani, de Sica), ou qu'il se renouvelle (*Il Posto*).

L'intérêt de ce premier film est de permettre une juste estimation de la situation actuelle du néo-réalisme. Car si le néo-réalisme ne suffit pas à l'expliquer, sans le néo-réalisme *Il Posto* ne serait pas. Nous sommes à la fois en deçà et au-delà du néo-réalisme : l'avenir dira s'il s'agit d'une impasse, ou, au contraire, d'une voie nouvelle proposée au cinéma italien.

Du néo-réalisme, *Il Posto* (qui signifie : *L'Emploi*) a conservé le principe de la dédramatisation de l'intrigue. Ici, pas d'histoire, à peine des histoires. Mais au refus des priorités qui fondaient l'esthétique néo-réaliste (priorité de l'acteur sur le personnage, du personnage sur l'histoire, de l'histoire sur le document), Ermanni Omi oppose un nouvel équilibre esthétique. De nouveau, le *personnage* envahit le champ, polarise l'intérêt, distribue à son seul profit les rôles accessoires. Omi a certes tué le suspense *dramatique* (*ce leurre qui détournait l'attention de l'essentiel*), mais c'est pour lui substituer un autre suspense, d'ordre psychologique celui-là, mais tout aussi contraignant par rapport à la liberté du spectateur. Parce qu'il brise l'espace (le jeune employé est presque toujours filmé en plan rapproché), parce qu'il rompt la continuité temporelle, Ermanno Omi s'affirme comme l'anti-Rossellini, et *Il Posto* comme l'anti-*Voyage en Italie*. Le détail réaliste dévore le réel pour finir par réinventer le gag. Ici triomphe, sur la lancée néo-réaliste, un cinéma analytique qui oublie le néo-réalisme.

Cela dit, et dans cette optique, *Il Posto* est une entière réussite. La plus symptomatique, sans doute, du jeune cinéma italien. Après tout, un Bolognini, un Zurlini (après le sketch prophétique de Dino Risi dans *L'Amour à la ville*) ne procèdent pas d'un autre courant. Appelons-le, en attendant mieux, un *réalisme psychologique*.

A première vue, *Accatone*, premier film de Pier Paolo Pasolini, mériterait, lui aussi, l'étiquette. Pasolini a travaillé avec Bolognini (on lui doit notamment le scénario des *Garçons*) et cette influence est sensible. Mais du moins *son tempérament* est-il suffisamment affirmé, sa personnalité suffisamment évidente pour que ce film, son premier film, ait à souffrir de ce contestable parrainage.

Pier Paolo Pasolini est surtout connu comme romancier. Il représente la jeune génération littéraire italienne et ses romans commencent à être traduits en français. En tête du dernier paru, *La Vie violente*, Pasolini revendique la véracité de son récit et remercie les *ragazzi* qui l'ont aidé à l'écrire. Il est probable qu'il eût pu aussi bien faire précéder son film d'un avertissement similaire. *Accatone* est une chronique des Faubourgs de Rome, avec ses rues désolées, ses mauvais garçons, ses prostituées. La plupart des protagonistes y usent d'un dialecte particulier, argot saisi sur le vif difficilement accessible aux oreilles non prévenues. A plus forte raison aux nôtres, françaises, déplorablement rompues au *slang* de la série noire. Mais peu importe : le ton sonne juste et vrai, et l'image ne saurait tromper. Image dure, écrasée de soleil, lourde comme un sirop. D'inspiration nettement homosexuelle, *Accatone* évoque par moment le meilleur Visconti, le meilleur Fellini, peut-être le meilleur du cinéma italien. Et je ne vois pas pourquoi nous refuserions à l'auteur l'appoint décisif d'une *musique de Bach*, si déchirante, parfois, sous ce soleil de plomb.

André-S. LABARTHE.

LA PHOTO DU MOIS



L'illusion et la réalité : Michel Auclair, journaliste, fait intrusion dans la vie de Lilli Palmer (brune, première photo), étrangère échouée à Paris, qui, parce qu'elle croit trop au cinéma, pousse l'identification à l'héroïne de son film préféré jusqu'à vouloir répéter le suicide qu'elle lui a vu commettre à l'écran (blonde, avec Maurice Ronet, deuxième photo).

Roger Leenhardt, quatorze ans après *Les Dernières Vacances*, revient à la mise en scène sous le patronage de Pirandello et nous promet un jeu de miroirs où le cinéma au premier degré se reflète indéfiniment dans le cinéma au second degré, le film réel dans le film.



LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur.
- ★★ à voir.
- ★★★ à voir absolument.
- ★★★★ chefs-d'œuvre.
- Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Michel Delahaye	Jean-Luc Godard	Fereydoun Hoveyda	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer
Les Bas-fonds new-yorkais (S. Fuller)	★★			★★★	★★★	★★★★	★★	★	★★	
La Morte-saison des amours (P. Kast)	★	★	★★	★★	★★★	★★	★★	★★	★★★	★★★
Le Monocle noir (G. Lautner)	★★		★	★★	★★	●	●		★★	★★
Les Cavaliers de l'enfer (H. Goleman)	★★	★							★	
L'Odyssée nue (F. Rossi)		★			★	★	★	★		★★
Les Pillards de la prairie (A.C. Gannaway)									★	
Le Temps du châtiment (J. Frankenheimer)		★★		★	●			★	★	
L'Inconnu de Las Vegas (L. Milestone)	★		●		★	★	★		★	
Le Voleur de Bagdad (B. Vailati)	●	★★			●	★★			●	
Le Colosse de Rhodes (S. Leone)	★	●				★			★	
La Fête espagnole (J.J. Vierne)		★	★★	●	●		★	●		
Le Goût de la violence (R. Hossein)	★	★	★★		●	●	★	●	●	
La Fille aux yeux d'or (J.G. Albicocco)	★	★★	★★	●	●	●	●	●	●	●
La Nuit est mon ennemie (A. Asquith)	★	●								
Le Silence de la colère (G. Green)							★		●	
Opération Geishas (G. Marshall)		★			●	●				
L'Atlantide (E.-G. Ulmer)	★	●			●	●			●	★
Mourir d'amour (D. Fog)					●			●	●	

LES FILMS



Daniel Gélin et Anne-Marie Bauman dans *La Morte-saison des amours* de Pierre Kast

L'alcôve d'Andromaque

LA MORTE-SAISON DES AMOURS, film français de PIERRE KAST. *Scénario* : Pierre Kast et Alain Aptekman. *Images* : Sacha Vierny. *Musique* : Georges Delerue. *Décors* : Jacques Saulnier. *Interprétation* : Françoise Arnoul, Daniel Gélin, Françoise Prévost, Pierre Vaneck, Michèle Verez, Hubert Noël, Anne-Marie Bauman. *Production* : Jad Films, 1960. *Distribution* : Marceau-Cocinor.

Allons au plus pressé, mais avec conversation.

Cela ne saurait surprendre, pour l'approche d'un auteur qui partage avec le cinéaste Sacha Guitry et le dramaturge Joseph L. Mankiewicz un goût avoué pour le verbe, cet opium du cinéma.

Afficher de telles parentés, c'est courir à la brouille, ou bien à l'ironie. Pourtant, quel beau sujet destiné à l'ornement d'une cheminée : nous y voyons le dévot de la femme-objet donner au champion de la femme-sujet les clés d'une ceinture de chasteté, sous l'œil impassible du chantre de la femme-sphinx.

Je sais que les artisans de la publicité n'ont pas hésité à pasticher, en l'honneur de cette *Morte-saison*, le schéma scolaire dont *Andromaque* fournit le prototype : « X aime Y qui aime Z qui aime... » Oui, mais Pierre Kast est un cinéaste du XVIIIe siècle. Et comme, de nos jours, ce temps des lumières aveugle l'obscurantisme de nos contemporains, ne demeure pour la comparaison que le théâtre de Boulevard, cher à feu Sacha.

L'arbitraire, donc, régnera en maître. Sylvain, écrivain sans roman, s'est retiré dans un désert d'architecture splendide et inutile pour déguster en compagnie de Geneviève le plaisir de l'amour caché, amour heureux, selon les proverbes mensongers. Le couple rencontre un autre couple, tout aussi désœuvré : Jacques est un jeune ministre sans ministère qui s'est replié sur sa terre de province, tandis que l'Amazone Françoise, sa femme, ne peut régner que par mâle interposé. De l'ennui et de la conversation, de l'orgueil aussi, naissent les échanges. Sylvain le faible est piégé par Françoise la souveraine, et celle-ci le dévore avec les manières patelines d'une mante religieuse. Humilié et offensé au vif des mythes puérils du sexe fort, Sylvain s'étourdit dans l'alcool et le donjuanisme de pacotille. Geneviève, qui a découvert l'enfant sous les vantardises de Sylvain, s'éprend du grand seigneur au harem changeant, Jacques. Et cet amour-estime n'exclut pas l'autre. A l'instant du choix, les deux hommes font assaut de générosité, dans un tournoi de courtoisie qui représente l'idéal kastien du débat amoureux. Avec une sagesse digne de Salomon, Geneviève résout de partir avec ses deux amants, et Françoise recevra le Pouvoir unique en partage.

Cette intrigue ne masque pas son caractère de *jeu*, avec tout ce que comporte un tel parti pris : les calculs de la raison, pour ne pas dire les vues de l'esprit, ont précédé la description des êtres. Mais ce qui était empreint de raideur dans *Le Bel Age*, l'adolescence d'un système où le mécanique triomphait des distorsions de la nature, est ici dissipé au profit d'une plénitude emportant l'adhésion et messagère d'une proche maturité. Tout respire l'artifice dans *La Morte-saison*. Selon les pires conventions, on boit beaucoup, on couche beaucoup, on parle beaucoup, on ne travaille jamais. Ce pseudo-écrivain, nous ne pourrons jamais croire qu'il a déjà publié un livre, et son incapacité à écrire n'est pas montrée d'une manière plausible ; cela ressemble à un caprice de comédie. Cet homme politique ne nous persuadera jamais qu'il connaît de la chose publique des mystères plus subtils que ceux dont *France-soir* remplit ses colonnes. Certains détails s'inspirent de modèles vivants, mais le portrait en pied relève de l'imagination littéraire, lorsqu'elle se teinte de journalisme. A quoi servirait de multiplier les exemples ? *La Morte-saison des amours* est un film condamnable pour faux et usage de faux : là réside son charme.

Ce vaudeville est grave. Cette imposture conquiert plus sûrement que la peinture du vrai, ce qui constitue l'éternel hommage de la réalité aux sortilèges de l'art, ou plus exactement, dans ce cas précis, aux prestiges de l'intelligence. Plus le tour est arbitraire, mieux nous sommes enveloppés. Le marivaudage d'alcôve et les discussions gratuites sont distillés jusqu'à la quintessence : je disais que j'aimais bien Guitry et Mankiewicz, c'est pourquoi j'adore Pierre Kast. Il rend nécessaire le superflu à un point que n'osaient imaginer ses devanciers. Le farfelu des situations, la comédie des personnages nous concernent comme si le sort du monde en dépendait.

Le secret de la réussite, c'est que le sort du monde en dépend, aux yeux de l'auteur. Par le truchement de cette fable, Kast exprime ses apophtegmes favoris, cite ses auteurs de chevet, et Stendhal en premier lieu, montre les femmes de ses rêves, décrit la société de son choix, bref, imprègne de sa personnalité la plus modeste image. La force de conviction d'une œuvre trouve son plus ferme soutien dans cet enracinement, qui efface les signes du disparate.

Par exemple, dès sa plus tendre enfance, Kast fut marqué par le cadre de la Saline de Chaux. Adulte, il a consa-

cré un court métrage à l'architecte qui conçut cette ville idéale, Claude-Nicolas Ledoux. De la manière la plus simple, aujourd'hui, il installe ses héros dans un bâtiment de cette construction singulière, dont l'aspect original risquait de souligner davantage l'arbitraire de la situation. Or, le résultat obtenu prouve que nous ne saurions imaginer de situer l'aventure de Sylvain et Geneviève ailleurs qu'entre les murs de ce rêve. Ce n'est point le vérisme du choix qui l'a emporté, mais la puissance kastienne, que le souci de vraisemblance n'a pas effleuré. Mieux encore, cela atteint les sommets inimaginables : lorsque Pierre Vaneck, à un certain moment, se met à entasser des morceaux de sucre pour dissimuler son embarras, la colonne ainsi élevée évoque la disposition des pierres dans les édifices construits par Ledoux !

En revanche, si ce monde nous fascine, il ne nous étonne guère. L'audace prétendue de la conclusion se contente d'imiter, avec la beauté d'une épure, les compromis plus tortueux auxquels se soumet la réalité. La propension du monde moderne au matriarcat, la sotte vanité masculine, la nécessité d'une *civilisation* de l'empire amoureux, voici des thèmes qui ne brillent guère par la nouveauté, mais qui, lustrés à la kastéine, prennent l'éclat du neuf. Kast, comme Antonioni, vaut moins par ce qu'il dit que par la manière dont il le dit.

Paradoxe, dira-t-on : Pierre Kast n'est pas un metteur en scène. C'est un « littéraire » égaré ! On a déjà entendu cela quelque part. Et je ne suis pas encore persuadé, surtout après *La Morte-saison*, de la justesse de ces avis à l'emporte-pièce. Kast use d'un langage dont le style est aussi classique et précis que l'écriture de son dialogue, et je ne sache point que cela doive se compter au rang des imperfections. Il importe avant tout de donner une image juste, à l'égal du mot juste, et cela suffit, lorsque l'ambition de l'auteur n'est pas tourmentée par une métaphysique de l'expression. Puisque la parole fonde le mouvement de ce discours filmé, il est naturel que les coupes soient effectuées au rythme des articulations du dialogue. Je pense même que ce langage d'honnête homme gagnera à être épuré de toutes fioritures. Proscrire les « effets du cinéma » (au sens où l'entendaient les réalisateurs de sa génération), telle doit être la première préoccupation de Kast, au même titre que la chasse aux adjectifs et aux adverbes superflus pour l'écrivain soucieux de la pureté de sa plume.

Je goûte, dans cet art de conteur, un certain humour qui moque le cinéma traditionnel. Françoise Arnoul-Geneviève, flânant dans le bureau de Sylvain, est sur le point de feuilleter le cahier où le romancier sans idées griffonne en cachette des dessins, au lieu de travailler à son grand ouvrage. Lorsque Genevière écorne les pages, un travelling avant dramatique, à la Clouzot, lourd de menace, précipite l'appareil sur la main de la jeune femme. Mais rien ne se passe. Geneviève a changé d'avis, elle ne découvrira pas, cette fois, la honte du petit garçon...

Autre exemple de gag, celui-ci d'interprétation. La voix de Françoise Prévost, en commentaire off, questionne : « Suis-je aveugle ? » Sur l'écran, l'interprète Françoise Prévost, un instant, ferme les yeux. Faut-il louer l'interprétation, dans un tel film ? Un air de théâtre s'infiltre dans cet univers bien peigné, et pourtant, comme la mise en scène, cela sonne juste. D'ailleurs, comment séparer le jeu et la réalisation technique ? Là encore, la beauté vient de l'absence de surcharge. Dès que Kast cherche à travailler l'expression physique de l'acteur (Françoise Arnoul sautillant sur un tronc d'arbre, ou bien Vaneck traitant dans un ton Actors' Studio sa scène de rupture avec Françoise Prévost), le résultat trahit quelques efforts grinçants, et il devient visible que le procédé heurte le tempérament de l'auteur.

Je raffole aussi de l'ingénuité, qui prend toujours une coloration exquise quand elle se rencontre chez un homme très intelligent. Après un imparfait du subjonctif détaillé avec soin par Françoise Prévost, on ne fait pas dire à un comparse : « Elle fait ça avec une élégance ! » car cela sent la cuistrerie. De même, on ne fait pas dire à un féodal qu'il est féodal, sauf s'il s'agit du cousin de Marie-Chantal, car cela sent le parvenu, et non point le grand seigneur. Mais de telles scories apportent un surcroît de charme. Elles nous attendrissent, comme ces histoires au cours desquelles un grand savant met son missel à cuire dans un four, et part pour la messe avec un rôti à la main.

On pardonnera à Kast mille choses, mais je sais des personnes qui ne lui

pardonneront jamais son excès d'intelligence. Pour accroître la rage de ces personnes, je vais proposer en guise de conclusion une hypothèse. Quand on songe qu'elle s'applique à l'ancien membre du Club des Savanturiers, sa véracité paraît moins hasardeuse. En tout cas, elle explique avec rigueur la fin du film.

Un couple est par définition une union paire. Or, un chiffre pair est par définition aisé à diviser par deux. Un couple est donc *a priori* conçu pour la désunion. Tout le film montre que, même si l'on échange sans arrêt les partenaires (sujet-clé du vaudeville bourgeois), on retombe toujours sur des chiffres pairs, et la mésentente, née de l'ennui de cette symétrie, paraît toujours à un moment ou à un autre. En revanche (et c'est là que réside le caractère génial, du point de vue des mathématiques, de la *Morte-saison*), il est impossible de diviser par deux un chiffre impair, sans obtenir un reste, ce qui en l'occurrence est absurde. L'union impaire, dans la perspective d'une nouvelle logique, est un gage d'équilibre.

Kast a choisi, pour la fin de son film, le chiffre trois. Mais il est aisé de comprendre, selon ce raisonnement, que le chiffre cinq, ou le chiffre sept (pour les personnes superstitieuses), présente des garanties égales. Personnellement, je ne vois pas pour quel motif l'expérience de la théorie kastienne de l'amour ne serait pas étendue.

Michel MARDORE.

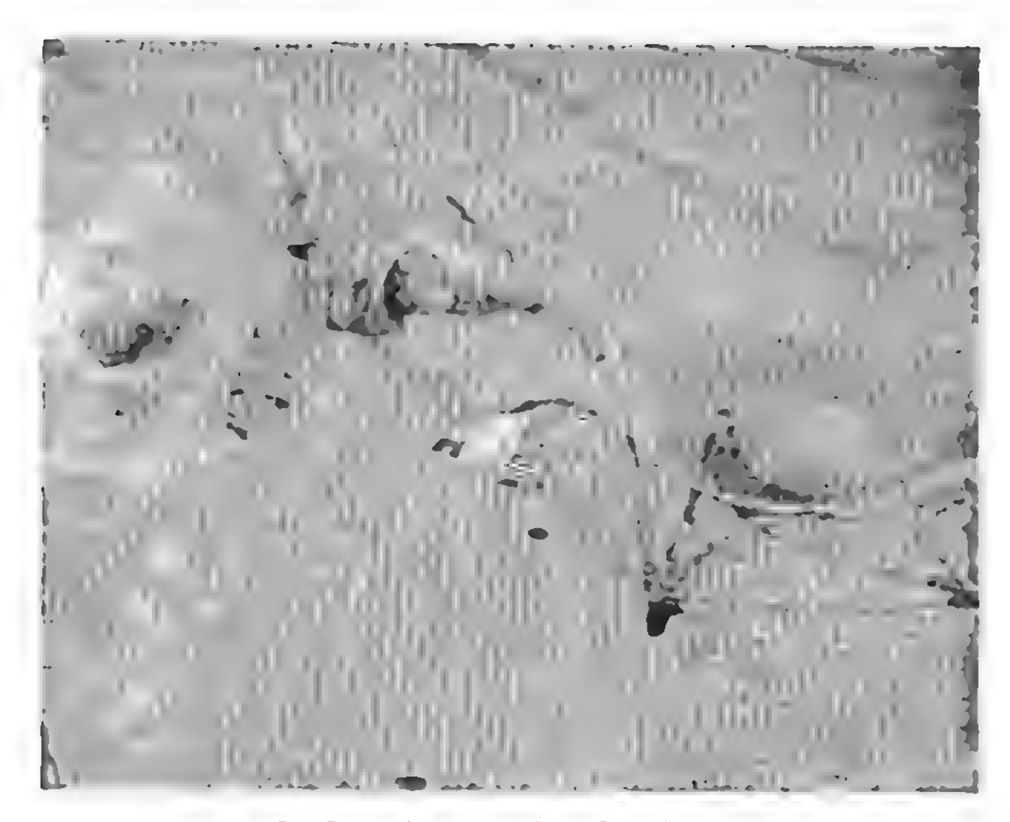
Les gammes d'un quinquagénaire

UNDERWORLD, U.S.A. (Les BAS-FONDS NEW-YORKAIS), film américain de SAMUEL FULLER. *Scénario :* Samuel Fuller. *Images :* Hal Mohr. *Musique :* Harry Suckman. *Décors :* Bill Calvert. *Montage :* Gerald Thomas. *Interprétation :* Cliff Robertson, Dolores Dorn, Beatrice Kay, Robert Emhardt, Richard Rust, Paul Dubov, Larry Gates, David Hurst, Gerald Milton, Allan Gruener, Neyle Morrow, Sally Mills, Tina Rome. *Production :* Samuel Fuller, Globe Enterprises Inc., 1960. *Distribution :* Columbia.

« *Nous pensons avoir fait, avec cette étude des milieux criminels actuels, un film qui arrive fort à propos, si l'on considère la récente déclaration du président Kennedy, comme quoi la Maison Blanche a déclaré la guerre aux bas-fonds de notre pays. Comme dans chaque nation, notre verre de vin est rempli du champagne doux-amer de la drogue, de la prostitution, et des gangsters des syndicats. Au contraire de beaucoup d'autres nations, les Etats-Unis non seulement avouent l'existence de cette pègre, mais encore ils lui font la guerre. Le thème essentiel du film est cette brutalité que, sans se salir les mains, exercent de riches et respectables huiles de la pègre, qui jouent à peu de frais aux bienfaiteurs sociaux dans la haute.* »

Ce résumé des *Bas-fonds new-yorkais* que me fit son réalisateur, l'Américain Samuel Fuller, n'est pas démenti par le film. Chaque Fuller est fondé sur une réalité et des détails authentiques Mais l'actualité et la dénonciation que l'auteur dit incluses dans son œuvre m'auraient échappé sans cet avertissement. Une structure en spirales et un rythme extrêmement mou annihilent toute la force que la dénonciation pouvait contenir. A part, à l'extrême rigueur, le long plan d'introduction où le policier définit la situation, nous restons très loin de la dénonciation et de la profession de foi démocratique de *Scarface*, qui s'adressaient directement au spectateur sans que l'intrigue fictive fasse écran. Mais ici, l'intrigue supporte tout le poids du film. Ses faiblesses et ses poncifs, qui sont ceux de toutes les intrigues policières depuis trente ans, nous empêchent de croire à l'actualité du film.

Il s'agit d'une vengeance à la chinoise : Devlin, un jeune voyou dont le père est tué dans un règlement de comptes, après avoir passé vingt ans en prison, retrouve les assassins, devenus patrons d'un trust du crime, entre



Les Bas-fonds new-yorkais de Samuel Fuller.

à leur service pour mieux les dénoncer à la police, les aide à s'entretuer, et meurt après avoir tué le manitou du gang, Connors. A l'invraisemblance matérielle, coutumière et discrète chez Fuller, et que l'on pardonne parce que l'invention la fait oublier, s'ajoute ici pour la première fois l'invraisemblance psychologique caractérisée : nous avons affaire à un voyou de basse envergure, assez bête pour tirer vingt ans de taule, qui, première faute, se révèle soudain d'une extrême intelligence. L'auteur l'a voulu d'une ruse à son image. Avec quelle habileté camouflée en naïveté, avec quel humour il roule à la fois gangsters et policiers ! Il ne s'agit pas de double jeu, comme dans *House of Bamboo* (*Maison de bambou*, 1955), mais de triple jeu, puisque notre héros ne travaille que pour son intérêt, sa vengeance. Nul doute que Fuller ait pris un plaisir extrême à peindre cette situation savoureuse, inédite, je crois, dans le film policier américain. Mais son — et notre — plaisir reste au niveau du jeu intellectuel, et d'un jeu intellectuel fort pervers. Jamais il n'est en rapport avec la réalité psychologique, et encore moins avec l'actualité sociale. Ce Devlin, si futé, accomplit en fait une vengeance stupide et stérile, deuxième faute ; il se venge en manigançant subtilement la mise à mort des assassins sans jamais y mettre la main, troisième faute. La vendetta achevée, il dit fort intelligemment à la police : « *Connors n'a pas tué papa ; je ne vous le donne pas ; bonsoir.* » Mais lorsque Gus, l'homme de main, lui déclare qu'il va tuer une femme et des enfants, cela le rend furieux, car il va se marier. Et, après avoir livré Gus à la police, au lieu de collaborer avec elle, comme ça aurait été plus facile et plus efficace, il s'en va abattre de sa propre main Connors, qui n'avait pas

tué son père, alors qu'il n'avait pas osé abattre lui-même ceux qui avaient tué son père: quatrième et cinquième faute. Sixième faute : avant de s'attaquer à Connors, Devlin avait mal abattu son garde du corps, qui, dans un dernier sursaut de vie, lui tire dessus sans raison. Devlin ira rendre l'âme... dans une poubelle. Un repris de justice, qui se joue de la justice, cause moralement quatre morts, et matériellement une cinquième, ne pouvait finir qu'ainsi.

Ces fautes, un autre grand génie d'Hollywood me l'assure, sont dues à la Columbia, dont la compagnie de Fuller dépend financièrement. La Columbia aurait fait des changements et des coupures. Cela explique certaines de ces fautes, mais ne les excuse pas. Aujourd'hui où, en France et ailleurs, un peu plus chaque année, les créateurs sont libres, il n'est plus possible de prendre au sérieux ceux qui sont victimes du distributeur et ne savent pas le jouer. Quant aux autres fautes, elles sont dues à des retournements paradoxaux voulus par Fuller, qui obtient à bon compte des effets dramatiques originaux, mais inacceptables et inacceptés par le spectateur.

La forme montre la continuation de l'évolution de Fuller. Après le lyrisme dément, nous eûmes la sagesse contrainte de *Verboten!* (*Ordres secrets aux espions nazis*, 1958), sous laquelle perçaient des éclairs romantiques. Aujourd'hui, le pas est définitivement franchi. Fuller peut faire un film normal, montrant les gestes normaux et la vie normale, et qui soit de qualité. Les actions sont cependant aussi violentes qu'avant, parfois davantage, mais l'art de Fuller ne renchérit plus sur le fait. Il montre, c'est tout. Les éléments qui l'inspiraient le plus autrefois restent dans le champ, mais il ne s'en sert pas. D'où une certaine impression de statisme, de froideur, de tristesse, confirmées par un montage très lâche. J'aimais beaucoup le montage lâche du Fuller d'autrefois, car il comprenait des maladresses, des bizarreries inédites qui étaient autant de vertus. Mais ici, la mollesse du rythme, incompatible avec le genre policier dont l'un des meilleurs exemples reste *Pickup on South Street* (*Le Port de la drogue*, 1952) du même Fuller, cette mollesse est irritante et pénible à supporter, car elle n'apporte que scènes de liaison et redoublement de conventions, là où seule l'originalité pouvait la sauver. Je crois deviner ce qu'a voulu Fuller, filmer la vie sans la truquer, garder les temps morts et les temps d'incertitude. Assurément, son honnêteté est très grande, et j'aurais souhaité qu'il fût aussi honnête dans son scénario. Son travail sur les acteurs, qui ne s'apparentait auparavant à personne, peut faire penser à du sous-Cukor : Cliff Robertson, que certains trouvent un un peu trop Actors' Studio, moi pas, et tous les acteurs secondaires, intelligemment typés, sont excellents, ainsi que Dolores Dorn (la jeune fille), qui fait passer un physique ingrat. Quoique aidé d'un dialogue à l'humour admirable, le jeu des acteurs n'est ici soutenu par aucun maniérisme ni aucun artifice extérieur. De la tristesse, nous passons parfois à une douceur feutrée, à une fraîcheur naïve un tantinet ridicule. Que nous sommes loin de *Run of the Arrow* (*Le Jugement des flèches*, 1956) ! Il y a perte bien sûr, mais un changement aussi radical de style demande une longue période de réadaptation à la vie, de transition, de tâtonnements : le découpage est exaspérant, avec ses gros plans faciles et inefficaces. Le misérabilisme et l'influence new-yorkaise reparaissent de temps à autre dans la photo et dans le dialogue osé, très *new wave*. C'est un bric-à-brac dont je n'aurais aucun plaisir à faire l'inventaire.

J'ai dit de *Pickup on South Street* que c'était mieux que du super-Karlson ; d'*Underworld, U.S.A.*, j'hésiterais à dire que c'est du super-Karlson. Entre, huit ans ont passé. Fuller a déjà cinquante ans et quinze films derrière lui. A travers ses qualités exceptionnelles, on voyait déjà que *Verboten!* était une œuvre de transition, tout comme *Underworld, U.S.A.* Et de nous demander avec inquiétude si Fuller aboutira quelque part dans ses prochains films, si ces tâtonnements, à un degré aussi avancé de sa carrière, ne vont pas le faire tourner en rond. Comme Anthony Mann, dont le *Cimarron* fut pour nous une déception semblable, et tempérée de nul espoir, Fuller appartient à un cinéma qui a fait son temps, à un milieu désenchanté qui cède aux contraintes. Reste à savoir s'il fera partie des exceptions, de plus en plus rares chaque année ; nous aurons la réponse vers notre numéro 130.

Luc MOULLET.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Pour un cinéma inhumain

THE YOUNG SAVAGES (LE TEMPS DU CHATIMENT), film américain de JOHN FRANKENHEIMER. *Scénario :* Edward Anhalt et J.-P. Miller, d'après le roman d'Evan Hunter. *Images :* Lionel Lindon. *Musique :* David Amram. *Interprétation :* Burt Lancaster, Dina Merrill, Shelley Winters. *Production :* Hecht-Hill-Lancaster, 1961. *Distribution :* Artistes Associés.

De même que la fonction de l'écrivain consiste à ajuster des mots, celle du cinéaste consiste à ajuster des plans. Cela est loin d'être aussi évident qu'on pourrait le croire. Le langage est, en effet, un domaine suspect. On déteste qu'un artiste s'attarde au « Comment dire les choses », sans exposer en même temps, sinon avant, le Pourquoi des choses. En d'autres termes on ne veut pas que l'œuvre d'art soit, on veut qu'elle signifie. Pourtant de multiples exemples prouvent que la seule manière de donner une vague idée *concrète* du Pourquoi est d'explorer le plus profondément possible le Comment (1).

On pourrait s'étonner de ce préambule à propos d'un film qui ne se cache pas de vouloir signifier et dont le dernier plan, avec sa leçon de morale assénée sur fond de grandes orgues et fanfares, a dû réjouir le cœur du producteur-interprète, Burt Lancaster. Il s'agit d'un film sur les blousons noirs, cette tarte à la crème des films à problèmes. Tous les poncifs s'y donnent rendez-vous et, si John Frankenheimer n'était pas là, nous aurions une de ces œuvres « profondément humaines », marquées de ces deux vices rédhibitoires : celui de venir trop tard pour émouvoir les foules et celui de n'avoir que des rapports lointains avec l'art qui nous occupe.

Le système de production qui gouverne le cinéma est tel que la plupart des jeunes cinéastes sont tenus d'envisager leur art comme une activité sociale et non comme une fonction essentiellement individuelle. Pour pouvoir, comme on dit, faire du cinéma, John Frankenheimer a dû accepter de réaliser *Le Temps du châtiment*, œuvre sur les blousons noirs, d'après un roman du spécialiste Evan Hunter. Aux yeux de ses producteurs, il a convenablement exécuté son travail. Il a exposé le problème. Il a donné la leçon de morale imposée. C'est son alibi.

N'en déplaise à notre ami Marcorelles qui va me soupçonner — bien à tort — d'avoir des velléités fascistes, si le film est intéressant et atteint, par instants, à une certaine beauté, c'est, non par le message ou la dénonciation d'une réalité sociale, mais par sa forme et sa forme seule. J'irai plus loin : c'est quand il perd de vue le message à transmettre que le film devient beau. Autrement dit, quand Frankenheimer ne se sert plus de son langage comme d'un véhicule, mais comme d'une réalité concrète. Paradoxalement, c'est alors que nous approchons le plus de la vérité — disons sociale faute d'un autre mot — mais d'une vérité qui dépasse les intentions initiales, quand elle ne va pas à leur encontre.

Ainsi, dès les dix premières minutes, les plus accomplies du film, nous n'ignorons plus rien des trois jeunes accusés, sans même que le « sujet » ait été exposé, et cela grâce à des éléments proprement formels : le visage, le regard et la démarche des trois jeunes acteurs (le choix des acteurs relève aussi de la forme : celui du *Temps du châtiment* est simplement prodigieux), le décor qu'ils traversent, le rythme entier de la séquence, l'accompagnement musical.

Par la suite, ce que nous pourrons apprendre d'essentiel, nous ne l'apprendrons pas grâce à l' « histoire », mais grâce à de courtes séquences réussies : la scène de la piscine, la visite chez Zorro, l'enterrement d'Escalante, la scène de l'ascenceur. Par contre, toute la séquence du procès semble parfaitement inutile, parce qu'elle se contente d'être honnêtement réalisée. Elle ne nous apprend rien que nous ne sachions déjà.

On n'ignore pas que Frankenheimer a fait ses premières armes à la télévision qui est, en gros, l'art de l'Instant Privilégié. C'est dans les séquences courtes et riches qu'il se révèle un metteur en scène précis et efficace qui exploite au maximum les possibilités incluses dans les

(1) Cf article de Roland Barthes dans Argument n° 20.

situations. C'est là qu'il explore son véritable domaine, son véritable langage.

On aura compris que le cinéma inhumain que nous appelons en tête de cette note n'est pas un cinéma qui ignore l'homme, mais un cinéma qui ne masque pas l'homme sous des schémas abstraits: il le dessinera, au contraire, dans sa réalité la plus lumineuse. — J. W.

La ligne et le point

ODISSEA NUDA (L'ODYSSEE NUE), film italien en Totalscope et en Eastmancolor de FRANCO ROSSI. *Scénario :* Ennio de Concini, Franco Rossi, Golfiero Colonna, Ottavio Alessi. *Images :* Alessandro d'Eva. *Musique :* Francesco Lavagnino. *Interprétation :* Enrico Maria Salerno, Patricia Dolores Donton, Venantino Venantini, Elisabeth Logue, Nathalie Gasse, Vala Bennett, Pauline Rey, Jack Russel, Karl Schönbourg. *Production :* P.C.M.-Cineriz (Rome)-Francinex (Paris), 1961. *Distribution :* Cinédis.

Des cinq films de Franco Rossi antérieurs à cette *Odyssée*, nous connaissions surtout *Amis pour la vie* (1955), dont l'aimable boy-scoutisme ne promettait pas des merveilles. Ici encore, les moralités de patronage qui émaillent l'anecdote risquent d'inciter le spectateur à méconnaître les beautés drues ou raffinées de l'œuvre, si par hasard il n'en a pas été détourné dès l'abord par l'antiphrase de vulgarité assénée dans le dialogue et le commentaire.

Qu'importent de l'image le mensonge ou la réalité ? L'exotisme polynésien, déjà frelaté au siècle dernier, surpasse en force et en vérité l'artifice de personnages qui devraient nous paraître familiers, hérauts de notre monde. La corruption de l'innocence, mille fois répétée, ne change rien à la fraîcheur essentielle de ces îles inconnues du péché originel. La notion de faute ne pourrait s'inscrire sur de telles surfaces, lisses et floues, rutilantes et impalpables. A cette approche, Rossi a conféré le style qui convenait. J'ignore si la mollesse et la nonchalance constituent à l'accoutumée le fondement de sa manière, mais je constate que cette décontraction s'accorde à un récit où le temps est aboli. Pour plus de précision, la référence à la chronologie d'un journal tenu par le héros démontre par l'absurde la dilution de toute durée. C'est pourquoi la réalisation brouille à plaisir notre perception des images. Sans arrêt, selon une dialectique singulière, le plomb vil se change en or, et vice-versa, pour la plus grande confusion du spectateur que trouble l'incertitude : à quoi bon juger ce plan, ce mot, ce geste, s'ils doivent être contredits par le plan, le mot, le geste suivants ? Pour Enrico, mobile de ce voyage incertain, les êtres, les îles, le jour, la nuit, les fêtes, les déserts, dansent une sarabande aux limites de l'onirisme. Qui, engourdi par l'ivresse des pléonasmes visuels, ne se perdrait dans ce dédale ? Que cherchait donc l'Ulysse moderne en fuyant l'Europe? Il désirait échapper à sa condition d'animal métaphysique. Or, au cours de son odyssée qui le conduit des festins de la *dolce vita* aux frugalités de l'ermitage, il apprend la vanité d'une ablation de la conscience.

Ainsi, le film est ordonné selon un double mouvement, centripète et centrifuge. Enrico plonge dans un tourbillon d'épicurisme et se laisse aspirer avec béatitude vers le centre, jusqu'au moment où, éveillé par l'annonce de la mort de sa mère, il fait avec angoisse la découverte du vide intégral qui doit l'emprisonner pour le reste de ses jours. Il s'efforce alors de rejoindre le plus grand anneau de la spirale, dans l'espoir de se sauver. Après les tentations de l'anachorète, il s'astreint à vivre de nouveau pour l'Autre, mais il ne sera délié de cet univers et des charmes qui l'y retiennent que lorsque les attaches se dénoueront contre sa volonté, lorsqu'il aura connu à son tour l'indifférence de l'Autre. Enrico peut donc mêler le présent et le passé, nier l'avenir, confondre les choses et les êtres, entasser les expériences fugaces, apprendre la relativité de la douleur, il se heurte toujours au même obstacle, sa solitude.

Regrettons que Franco Rossi n'ait pas exploité avec une science plus subtile un thème qui se range parmi les plus beaux du monde. Un tel sujet ajoute, à l'idée spécifiquement cinématographique de l'itinéraire, ligne de mouvement perpétuel, son complément rigoureux en parfait immobilisme, le point fixe d'une obsession intérieure. Dans une perspective aussi riche, la mise en scène s'écrit toute seule.

L'auteur garde le mérite d'avoir osé un paradoxe. Dire l'impossibilité de communiquer, c'est banal dans le cadre du cinéma européen, qui se borne à situer l'interrogation au niveau de notre civilisation et jongle avec les miroirs déformants de notre déliquescence. Antonioni illustre à la perfection ce procédé. En revanche, il est original de saisir le mal à sa base, de fouiller sa racine à l'entour de la société du « bon sauvage », soumis à la seule loi de nature. On nous montre un homme qui choisit de vivre au jour le jour, comme un arbre, dépouillé de nos carcans et de nos drames. Et cette liberté l'étouffe et le défaut de contrainte le ruine. Inhérent à la vie végétative, l'excès de bonheur que procurent l'absence de souffrance et le refus des liens

crée un cercle d'insensibilité, l'enfer indolore. Ce bonheur-là finit par ronger l'âme comme un cancer, et la mélancolie du cinéaste Rossi authentifie à nos yeux — le désespoir du peintre Gauguin. — M. M.

Sans tambours ni trompettes

LE MONOCLE NOIR, film français de GEORGES LAUTNER. *Scénario :* Jacques Robert, d'après le roman de Rémy. *Dialogues :* Pierre Laroche. *Images :* Maurice Fellous. *Musique :* Jean Yatove. *Décors :* Robert Bouladoux. *Interprétation :* Paul Meurisse, Elga Andersen, Pierre Blanchar, Albert Rémy, Bernard Blier, Marie Dubois, Catherine Sola, Jacques Marin, Lutz Gabor, Nico Pepe, Gérard Buhr, Raymond Meunier, Raoul Saint-Yves, Jacques Dufilho. *Production :* Orex Films, 1961. *Distribution:* Consortium Pathé.

Le voilà qui, sans tambours ni trompettes, avec beaucoup plus de talent et beaucoup moins de prétention, réussit avec ce *Monocle noir* ce que Clouzot avait laborieusement raté avec ses trop fameux *Espions*. Arrêtons-là une comparaison qui deviendrait injurieuse pour Lautner.

A qui d'autre le comparer ? En définitive à personne. Lautner, fils spirituel du cinéma américain, se soucie plus d'en respecter l'esprit que d'appliquer des procédés dont la transplantation a toujours échoué, frère spirituel du (nouvelle vague ou pas) jeune cinéma français, il se soucie peu de se donner tel style ou d'appartenir à telle école. Il est lui-même pour le meilleur ou (*Arrêtez les tambours*) le moins bon, et cela nous est baume au cœur, à nous qui venons de nous farcir les pensums des mauvais élèves, des Leterrier, Sassy, Colpi, et autres cocos du même acabi.

Revenons au *Monocle*. Le sujet est composé d'espions, de nazo-fascistes, de tueurs à tics et à plastic, cantonnés dans un beau château breton. C'est un film d'espionnage comme *Pleins feux sur l'assassin* (auquel on s'est hâté de le comparer pour de superficielles ressemblances sono-lumineuses) est un film d'épouvante, c'est-à-dire un film qui ne se prend pas au sérieux, exécuté dans l'euphorie par quelqu'un qui a un sérieux talent; un film qui exploite et dévoile à la fois les ficelles du genre; où tantôt l'auteur joue à nous faire marcher, tantôt marche pour nous amuser.

Lautner, ici, est à son aise, ce qui n'était pas le cas pour son précédent film. Il le doit à un sujet moins impressionnant (mais il serait capable d'aborder de tels sujets, à condition justement de ne pas les considérer comme impressionnants), à une équipe plus homogène et plus souple, que l'auteur, sachant exactement où il allait, a su persuader de se laisser aller tout d'un bloc dans la même direction.

D'où la qualité de l'interprétation. Ceux qui aiment bien Meurisse et ne peuvent approuver l'emploi que généralement on fait (et qu'il laisse faire) de lui, sont ravis de le découvrir dans un de ses meilleurs rôles, et surpris de découvrir Blanchar très supportable (et même très drôle) dans le rôle d'un insupportable marquis. Ajoutons que Blier a toujours été un excellent commissaire de police, des tueurs savamment et systématiquement typés, que pour une fois les dialogues de Laroche se trouvent, dans un tel contexte, sonner presque juste, et, une fois que nous aurons rendu hommage à l'hommage à Aldrich, nous aurons fait le tour de ce monocle noir que porte Meurisse pour une raison que le film n'éclaircit pas, mais qui fait très grand effet, ce qui est après tout la seule chose qu'on lui demande. — M. D.

Far West revival

PLUNDERERS OF PAINTED FLATS (LES PILLARDS DE LA PRAIRIE), film américain en Naturama d'Albert C. Gannaway. *Scénario :* Phil Shuken et John Greene. *Images :* John Nickolaus. *Musique :* Alec Compinsky. *Interprétation :* Corinne Calvet, John Carroll, Skip Homeier, George Macready, Edmund Lowe, Burt Topper. *Production :* Republic Pictures (Albert C. Gannaway et Phil Shuken. *Distribution :* 20th Century Fox.

Nous ne connaissions à ce jour aucun film d'A.C. Gannaway, à l'exception d'un très médiocre *Daniel Boone;* à quoi bon s'étonner, puisque l'on nous cache encore la série *Cheyenne* de l'excellente équipe Richard L. Bare-Clint Walker-Roy Huggins, les deux derniers Boetticher, Kennedy Scott, sans parler de quelques Lewis, Wendkos...

A priori ce metteur en scène obéit aux lois du genre : peu ou pas de moyens, des scripts fantômes ou, au mieux, classiques, des acteurs éprouvés et, comme tous ces bricoleurs à l'américaine, se montrant à la fois prudent et imprudent, toujours ingénieux et dont le but ultime est d'être efficace. Aussi faut-il rechercher ailleurs son originalité, dans la façon très personnelle qu'il a d'éblouir l'action de métaphores, voire de facéties de mouvement de

grue infiniment répété durant la bagarre dans le saloon dans *Calibre* 44). Tout se passe comme s'il voulait être le Tom Pouce du western et créer, au-delà de toute cohérence, ce qu'Alexis Saint-Léger appelait une syntaxe de l'éclair. Il s'inscrit par là dans une tradition assez mal connue du western, celle des pionniers poètes qui, n'ayant *pas de thèmes précis* (à l'opposé des Wellman, Ford Hawks ou Mann), possèdent dans leur sac de solides audaces, aussi bien thématiques qu'esthétiques (le plaidoyer pour les Mexicains à l'époque d'Alamo dans l'*Ultime Chevauchée*, l'admirable couple que forment une Indienne et un hors-la-loi dans *Calibre* 44, l'apologie du fétichisme prononcé par cette même Indienne qui nous rappelle Jean Peters dans *Bronco Apache*).

Jusqu'à ce jour, le meilleur Gannaway me paraît être ces *Pillards de la Prairie* au scénario mieux construit, à l'interprétation plus homogène dominée par l'excellent John Carroll et par cet étonnant balafré, Georges Macready. On songe à *Tenessee's Partner* de Dwan, dans ces merveilleuses séquences où John Carroll amoureux de Corinne Calvet, recherche un chapeau ayant une forme d'auréole, une auréole de perles brillantes et douces, pour le déposer aux pieds de sa belle, ou lorsqu'il met dans sa poche, d'un geste que ne désavouerait pas Fields, un petit verre à alcool, lorsqu'il meurt enfin dans la tombe d'un homme qu'il a abattu quelques heures plus tôt. Ces idées, soutenues par une mise en scène qui jamais ne les dépare, peu importe qu'elles soient bonnes ou mauvaises. Gannaway s'en moque, nous aussi. L'important c'est qu'il en ait, des idées, qu'elles soient belles plutôt que bonnes, que sa morale soit simple; pour ces qualités, Gannaway mérite d'être placé à côté des auteurs du « Far West Revival », les Richard Bartlett, Jacques Tourneur, Stuart Heisler, avec, comme maître lointain, le grand Allan Dwan, car, comme tous ces bonshommes, il sait, à partir de rien, nous offrir un authentique cinéma libre. — Y. M.

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE, MICHEL MARDORE, YVES MARTIN et JEAN WAGNER

FILMS SORTIS A PARIS
DU 2 AOUT AU 5 SEPTEMBRE 1961

11 FILMS FRANÇAIS

Alibi pour un meurtre, film de Robert Bibal, avec Raymond Souplex, Danik Patisson, Alan Scott, Yves Vincent, Vera Valmont, Georges de Caunes, Jean Tissier. — Policier strictement anonyme. Il faut voir au générique le nom de Bibal pour savoir que c'est lui qui a assassiné le film.

De quoi tu te mêles, Daniela! film de Max Pecas, avec Ivan Desny, Elka Sommer, Helmut Schmitt, Danik Patisson, Romana Rombach, Claire Maurier. — Elle se mêle d'espionnage, mais ce que nous voudrions bien savoir, c'est ce qui pousse les Pecas à se mêler de cinéma.

En pleine bagarre, film de Giorgio Bianchi, avec Eddie Constantine, Renato Rascel, Dorian Gray, Pierre Grasset, Fabienne Dali. — Eddie et la drogue. La seule ambition de Bianchi a été de copier le style, si l'on peut dire, des plus mauvais Constantine.

En votre âme et conscience, film de Roger Saltel, avec Magali de Vendeuil, Paul Frankeur, Serge Sauvion, Gilbert Gil, Jacques Mareuil. — Exploitation éhontée, par quelqu'un qui n'arrive même pas à être un sous-Cayatte, de thèmes judiciaires rebattus.

La Fête espagnole, film de Jean-Jacques Vierne, avec Peter Van Eyck, Daliah Lavi, Roland Lesaffre, Helmo Kindermann, Henri Lemonnier, Anne-Marie Coffinet. — Pour qui connaît l'apport de H.-F. Rey au roman ou au cinéma, le film était dès le départ une tentative dont il n'y avait pas à attendre d'espoir. Tel que l'a réalisé Vierne, il est pire encore que prévu, la mise en scène ajoutant sa fausseté à celle des intentions. Un manque total d'idées de part et d'autre se camoufle sous le masque d'une prétendue ambiguïté. Impuissance et hypocrisie à tous les étages.

La Fille aux yeux d'or, film de Jean-Gabriel Albicocco, avec Marie Laforêt, Paul Guers, Françoise Prévost, Françoise Dorléac, Jacques Verlier. — L'inconscience, à ce degré, relève-t-elle de la malhonnêteté ou de la bêtise ? Voilà en tout cas un film dont on se souviendra longtemps : il est l'incarnation même du cinéma à chichis dans toute son horreur.

Le Goût de la violence, film de Robert Hossein, avec Robert Hossein, Giovanna Ralli, Mario Adorf, Madeleine Robinson. — Le film craint si peu le ridicule qu'il lui arrive rarement d'en sortir. L'impuissance et l'inconscience, à ce degré, en deviennent pathétiques.

Le Monocle noir. — Voir note de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 59.

La Morte-saison des amours. — Voir critique de Michel Mardore, dans ce numéro, page 51.

Mourir d'amour, film de Dany Fog, avec Paul Guers, Nadia Gray, Elga Andersen. — Dany Fog se révèle comme le digne élève de son maître, Walter Kapps.

Vendredi, 13 heures, film d'Alvin Rakoff, avec Nadja Tiller, Peter Van Eyck, Jean Servais, Jan Banneur, Rod Steiger. — Cocktail apatride, tant par sa facture que par sa distribution. Steiger imite le style Actors' Studio, et tous les autres s'efforcent d'imiter Steiger.

9 FILMS AMERICAINS

Cry for Happy (*Opération Geishas*), film en Cinémascope et en Technicolor de George Marshall, avec Glenn Ford, Donald O'Connor, Miiko Taka. — Un film de plus à inscrire au passif de la collaboration américano-nippone. Plus mauvais encore que les précédents, il ne doit qu'à Glenn Ford de ne pas être tout à fait insupportable.

Ocean's 11 (*L'Inconnu de Las Vegas*), film de Lewis Milestone, avec Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford, Angie Dickinson. — Le clan Sinatra a fignolé son coup, mais il ne lui rapportera guère. Reconnaissons pourtant que le film se laisse voir sans ennui, le duo Sinatra-Martin faisant accepter bien des choses, mais ne nous montrer Shirley Mac Laine que quelques minutes, voilà qui est impardonnable.

Plunderers of Painted Flats (*Les Pillards de la prairie*). — Voir note d'Yves Martin, dans ce numéro, page 59.

Posse from Hell (*Les Cavaliers de l'enfer*), film en Eastmancolor de Herbert Coleman, avec Audie Murphy, John Saxon, Zahra Lampert, Ward Ramsey, Robert Keith, Vic Morrow. — L'ouverture du film recèle quelques promesses, malheureusement non tenues. Le scénario qui pouvait être intéressant est mal exploité, la mise en scène, léchée, est sans personnalité, et Audie Murphy, plus boy-scout que jamais, gâche irrémédiablement les quelques bons moments qui auraient pu à la rigueur surnager.

Riders of old California (*L'Ultime Chevauchée*). — Voir note d'Yves Martin, dans ce numéro, page 59.

Swiss Family Robinson (*Les Robinsons des mers du Sud*), film en Cinémascope et en Technicolor de Ken Annakin, avec John Mills, Dorothy Mac Guire, James Mac Arthur, Janet Munro, Sessue Hayakawa. — Fadeur et nullité absolues, à l'exception de deux plans, dus très vraisemblablement au *second unit director*.

Tarzan the Magnificent (*Tarzan le magnifique*), film en Eastmancolor de Robert Day, avec Gordon Scott, Betta Saint John, Jack Mahoney, Alexandra Stewart. — Il est amusant de penser au chemin accompli par Alexandra Stewart passant du *Bel Age* à *Tarzan*. C'est d'ailleurs la seule chose qui soit amusante dans cette histoire.

Underworld U.S.A. (*Les Bas-fonds new-yorkais*). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 54.

The Young savages (*Le Temps du châtiment*). — Voir note de Jean Wagner, dans ce numéro, page 57.

6 FILMS ITALIENS

Antinéa, l'amante della citta sepolta (*L'Atlantide*), film en Technirama et en Technicolor d'Edgar G. Ulmer, avec Haya Harareet, Amedeo Nazzari, Jean-Louis Trintignant, Georges Rivière, Rad Fulton, Giulia Rubini. — Le film, sorti en version mutilée, perd, aux dires de certains, beaucoup de son intérêt. A notre avis, il n'avait pas grand-chose à perdre, et, malgré toute l'estime que nous continuons à porter à l'auteur du *Bandit*, nous devons enregistrer son échec. Nous préférons quant à nous les Atlantides antérieures : celles de Pabst, de Tallas, et, oui, même celle de Jacques Feyder.

Il colosso di Rodi (*Le Colosse de Rhodes*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Sergio Leone, avec Lea Massari, Rory Calhoun, Georges Marchal, Mabel Zar. — Du cinéma

carré, sans nuances, un scénario intelligent et bien bâti, beaucoup de probité, un peu d'humour et une mise en scène qui lorgne vers De Mille : voilà qui fait de ce film un solide monument qui se situe à mi-chemin du cinéma historique italien et américain et réussit à n'être indigne ni de l'un ni de l'autre.

Il ladro di Bagdad (*Le Voleur de Bagdad*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Bruno Vailati et Arthur Lubin, avec Steve Reeves, Georgia Moll, George Chamarat, Edy Vessel. — On pouvait penser qu'aucun film bâti sur ce sujet ne risquait d'être tout à fait mauvais. C'était compter sans Arthur et son complice qui, par-dessus le marché, n'ont même pas su s'adjoindre un opérateur compétent.

Odissea nuda (*L'Odyssée nue*). — Voir note de Michel Mardore, dans ce numéro, page 58.

La schiava di Roma (*L'Esclave de Rome*), film pour écran large et en couleur de Sergio Grieco, avec Rossana Podesta, Guy Madison, Mario Petri. — Nous reconnaissons volontiers que la Gaule romaine est bien une province de Cinecitta, mais ayant consenti, sur le principe, à cette annexion, nous refusons énergiquement de voir nos ancêtres compromis dans de pareils sous-produits.

La vendetta dei barbari (*La Vengence des barbares*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Giuseppe Vari, avec Daniella Rocca, Anthony Steel, Robert Alda. — Sans aucun intérêt, à l'exception d'une curieuse séance de flagellation à composantes masochistes que les amateurs ou spécialistes contempleront sans doute avec intérêt.

5 FILMS ANGLAIS

The Angry Silence (*Le Silence de la colère*), film de Guy Green, avec Richard Attenborough, Pier Angeli, Michaël Craig. — Il s'agit d'une tentative de cinéma corporatif. Le film raconte une grève et les dissentiments entre grévistes. Rien de cela ne parvient à doter Green d'un semblant de personnalité.

The Full Treatment (*Traitement de choc*), film en Mégascope de Val Guest, avec Claude Dauphin, Ronald Lewis, Diane Cilento, Françoise Rosay. — Val Guest a pu faire preuve d'un minimum de personnalité dans le film de S.F., genre qui, même en Angleterre, n'est pas encore totalement anglicisé, mais le policier à composantes psychiatriques, lui, l'est.

Further up the Creek (*Croisière en torpilleur*), film de Val Guest, avec David Tomlinson, Frankie Howard, Shirley Eaton. — Pour comble, il a fallu que Val Guest s'attaquât au traditionnel film d'humour (*sic*) anglais...

Gorgo (*Gorgo*), film en couleur d'Eugène Lourié, avec Bill Travers, William Sylvester, Vincent Winter, Bruce Seton. — Des moyens assez amples et des trucages techniquement réussis rendent encore plus inexcusable la totale médiocrité de cette bande qui, réalisée aussi bêtement que possible, n'a même pas bénéficié d'un montage correct.

Libel (*La Nuit est mon ennemie*), film d'Anthony Asquith, avec Dirk Bogarde, Olivia de Havilland, Robert Morley, Wilfrid Hyde-White, Paul Massie. — Qui ne pourrait, à propos d'un procès, trouver un minimum d'idées ingénieuses ? A preuve : les Anglais eux-mêmes en trouvent. Seulement, si vous aimez le cinéma, ce n'en est pas, et, si ce sont les beaux procès qui vous intéressent, il vaut mieux aller au Palais de Justice.

1 FILM BELGE

La Tricheuse, film d'E.G. de Meyst, avec Jacques Dumesnil, Françoise Deldick, Gil Vidal, Robert Lussac. — Cette triste bande du réalisateur du *Cocu magnifique* prouve par A + B l'inexistence du cinéma belge.

1 FILM ESPAGNOL

Fatal rendez-vous, film de César Ardavin, avec Marta Toren, Amedeo Nazzari, Nadia Marlowa, Rafael de Cordova. — Il est vrai que le cinéma espagnol n'a guère plus d'existence, la différence est qu'il nous en apporte un peu plus souvent la preuve.

1 FILM SOVIETIQUE

Cendrillon, film en couleur d'Alexandre Roou, avec Raïssa Stroutchkova, la troupe et l'orchestre du ballet Bolchoï. — Ballet filmé.

LES SOIXANTE-TROIS DE J.-P. MELVILLE

Les 63 (qui sont en réalité 64) cinéastes américains d'avant-guerre, préférés de Jean-Pierre Melville, sont, par ordre alphabétique :

Lloyd Bacon, Busby Berkeley, Richard Boleslavski, Frank Borzage, Clarence Brown, Harold S. Bucquet, Frank Capra, Jack Conway, Merian C. Cooper, John Cromwell, James Cruze, George Cukor, Michaël Curtiz, William Dieterle, Allan Dwan, Ray Enright, Georges Fitzmaurice, Robert Flaherty, Victor Fleming, John Ford, Sidney Franklin, Tay Garnett, Edmund Goulding, Alfred Green, Edward Griffith, Henry Hathaway, Howard Hawks, Ben Hecht, Garson Kanin, William Keighley, Henry King, Henry Koster, Gregory La Cava, Fritz Lang, Sidney Lanfield, Mitchel Leisen, Robert Z. Léonard, Mervyn Le Roy, Frank Lloyd, Ernst Lubitsch, Leo McCarey, Norman Z. McLeod, Rouben Mamoulian, Archie Mayo, Cecil B. de Mille, Lewis Milestone, Elliot Nugent, Henry C. Potter, Roy Del Ruth, Gregory Ratoff, Mark Sandrich, Alfred Santell, Ernest Schoedsack, John M. Stahl, Josef Von Sternberg, Georges Stevens, Norman Taurog, Richard Thorpe, W.S. Van Dyke, King Vidor, William Wellman, James Whale, Sam Wood, William Wyler.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 0,25 NF de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française ....**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger ....**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Clubs : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1961

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 3 NF.